



TRATADOS DE DANÇA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

O lugar da dança na sociedade da época moderna



Maria Alexandra Canaveira de Campos

Dissertação de Mestrado em História Moderna

(JULHO, 2008)



Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História Moderna, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Pedro Almeida Cardim.



Co-financiada pelo Programa Operacional da Ciência e Inovação 2010 e Fundo Social Europeu.



Programa Operacional Ciência e Inovação 2010

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

Declaro que esta dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Maria Alexandra Campos

Lisboa, 31 de Julho de 2008

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apresentada a provas públicas.

O orientador,

P. M. António Almeida

Lisboa, 31 de Julho de 2008

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi possível com o apoio e a contribuição de todos aqueles que, de alguma forma, me incentivaram e ajudaram ao longo do seu percurso. Assim, apresento um sincero agradecimento, nomeadamente:

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, pela bolsa concedida, que me permitiu desenvolver a investigação a tempo inteiro e me possibilitou a deslocação a bibliotecas estrangeiras;

Ao Prof. Doutor Pedro Almeida Cardim, por ter acedido orientar esta dissertação, pelo interesse com que a acompanhou, pelo incentivo e confiança em mim depositados, pela permanente disponibilidade e sugestões críticas;

Ao Prof. Doutor António Camões Gouveia, a quem pela primeira vez apresentei o tema, o acolheu com entusiasmo e interesse e me apoiou no seu desenvolvimento;

Aos Profs. Doutores Daniel Tércio, José Sasportes, Maria José del Río Barredo e Rui Vieira Nery, pelo encorajamento da proposta de trabalho, pelo debate de ideias e pelas sugestões e informações bibliográficas;

À Mestre Cristina Fernandes, pela troca de ideias e sugestões, e à Doutora Vanda de Sá, pela gentil disponibilização do seu trabalho;

Ao Mestre de Dança Vicente Trindade e às Professoras de Dança Catarina Costa e Silva, Cecília Gracio Moura, Isabel Gonzaga e Maria José Ruiz Mayordomo, pelos seus ensinamentos, conselhos e generosa troca de informações na área das danças antigas;

À minha amiga e Professora de Dança Fátima Piedade, pela sua paixão contangiente pela dança, responsável pela minha dedicação a esta arte. E às amigas e bailarinas do grupo *péantépé*, pela sua constante inspiração e apoio;

Aos técnicos e funcionários das bibliotecas e arquivos onde decorreu esta investigação;

Aos meus colegas e amigos António Pacheco, Cláudia Ho, Joana Macedo e Ricardo Branco, pela amizade e companheirismo com que me motivaram;

Às minhas amigas de sempre Cátia Marques e Inês Pestana, pela leitura atenta deste trabalho e prontas sugestões;

Aos meus Pais, ao Pedro e à Ana, pelo apoio incondicional que sempre me deram ao longo da minha formação, especialmente nesta última etapa.

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. A circulação de livros sobre dança	10
2.1. A produção literária sobre dança	10
2.2. Principais cenários europeus: Itália, França e Inglaterra	16
2.3. A Península Ibérica: centro receptor e difusor	25
2.3.1. Os tratados de dança portugueses	36
3. A tratadística da dança	51
3.1. O conteúdo – o que é um tratado de dança e o que é a dança num tratado?	51
3.1.1. Saber estar e saber parecer: a postura e o andar	51
3.1.2. Saber conviver: as cortesias e a etiqueta do baile	59
3.1.3. Saber dançar: as posições, os passos, as figuras e as danças	66
3.2. A construção – principais características e contributos	75
3.2.1. O código escrito e o sistema de notação	75
3.2.2. O contributo da anatomia	88
3.2.3. O contributo da música	96
3.2.4. O contributo da iconografia	105
4. A prática da dança e o exemplo do Portugal dos séculos XVII e XVIII	118
4.1. Protagonistas	118
4.1.1. Os mestres de dança e o estatuto da sua arte	118
4.1.2. Praticantes ideais	130
4.1.3. Leitores reais	144
4.2. Espaços e tempos	156
4.2.1. A aprendizagem	156
4.2.2. A apresentação	170
5. Conclusão	182

Fontes	186
Bibliografia seleccionada	191
Lista de figuras	199
Lista de tabelas	203
Anexo. Tabela 3: Literatura europeia sobre dança	204

LISTA DE ABREVIATURAS

BACL: Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa

BGUC: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BN: Biblioteca Nacional de Lisboa

BNE: Biblioteca Nacional de Espanha

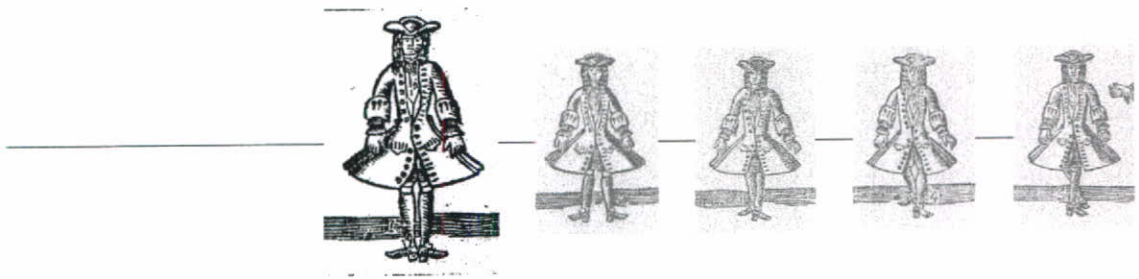
BNF: Biblioteca Nacional de França

BPMP: Biblioteca Pública Municipal do Porto

IAN/TT: Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo

LOG: Library of Congress

NYPL: New York Public Library





Introdução

O presente trabalho nasce da ambição de desenvolver um estudo de fundo, original, sobre os três únicos tratados de dança, escritos em português e impressos em Portugal, conhecidos para a época moderna – *Arte de dançar à francesa*, traduzido por José Tomás Cabreira (Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760); *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, de Julio Severin Pantezze (Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761); e *Tratado dos principaes fundamentos da dança*, de Natal Jacome Bonem (Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767).

A escolha deste conjunto de fontes foi incentivada por uma dedicação pessoal à prática da dança, particularmente das danças antigas. Este conhecimento e prática performativos serviram como importante mais-valia não só para a análise das descrições técnicas transmitidas pelos tratados, como para uma aproximação ao movimento e disposição corporal das danças que nos propomos estudar.

O primeiro contacto com os três tratados de dança ocorreu ainda durante a licenciatura em História, num trabalho realizado para a disciplina de «História de Portugal Moderno». Durante a investigação, tornou-se evidente o contributo que o estudo da dança podia oferecer à história da cultura e das mentalidades modernas, mas foi também possível comprovar a ausência de um conhecimento sólido sobre as três fontes mencionadas, as únicas dedicadas ao ensino e à prática da dança no Portugal de Setecentos.

A actual dissertação pretende contribuir para a reflexão sobre o papel da dança na sociedade dos séculos XVII e XVIII através do estudo de uma das suas primeiras formas de registo material – a tratadística da dança.

A historiografia portuguesa sobre o tema não é vasta, sobretudo quando comparada com outra produção europeia, seja italiana, francesa, espanhola ou anglo-saxónica. Existem, para estes casos, estudos inovadores não só sobre a história da dança deste período como sobre o género específico da tratadística da dança: destaque-se o de Barbara Sparti, relativo a um tratado italiano do século XVIII¹ (para não referir a intensa produção sobre dança renascentista italiana); o de Jean-Michel Guilcher, sobre a influência inglesa da *countrydance* na

¹ Cfr. Barbara SPARTI, «Un francese “napoletano” e il ballo nobile», *La danza italiana*, n.º 7 (Primavera 1989), pp. 9-29.

prática francesa da dança de corte²; o de Maurice Esses, numa análise exaustiva e rigorosa da literatura espanhola sobre dança³; e toda uma intensa produção anglo-saxónica com diferentes abordagens, histórica e sociológica, da arte da dança na Europa da época moderna⁴.

Na bibliografia nacional sublinhamos algumas obras de contributo marcante para um conhecimento histórico da dança. As mais antigas são a de Tomaz Ribas e de Mário Costa, com o mérito de serem os primeiros trabalhos deste género, mas com cariz generalista.⁵ Apenas duas obras portuguesas se assumem, verdadeiramente, como estudos de história da dança no presente contexto historiográfico: o marcante trabalho de José Sasportes, precursor na investigação em dança e na colocação de diversas questões numa perspectiva cronológica linear; e a tese de doutoramento de Daniel Tércio, dedicada, fundamentalmente, ao contexto da dança teatral no século XVIII.⁶

Fora do campo específico da dança, existem outros estudos valiosos que a consideram como arte de sociedade e prática de civilidade: é o caso das teses de doutoramento de Maria Alexandre Lousada e de Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara.⁷

Partindo dos vários contributos destas obras e apoiando-nos na pesquisa nelas desenvolvida, propomo-nos voltar a questionar a dança com a intenção de adoptar uma nova perspectiva. Apesar de assumirmos esta expressão artística como tema central, não pretendemos que o trabalho seja entendido como um capítulo da História da Dança. O interesse e a originalidade da actual dissertação reside, precisamente, numa outra abordagem.

Optámos por incidir no papel que a dança pode representar no estudo do indivíduo, na forma como ele encara o seu corpo, projecta a sua imagem, usufrui as potencialidades do seu movimento e como, através deste, se relaciona com o outro, ganhando relevo social. Todas estas questões serão equacionadas a partir da tratadística da dança, que, até ao momento, não

² Cfr. Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelas, Paris: Éditions Complexe, Centre National de la Danse, 2003.

³ Cfr. Maurice ESSES, *Dance and instrumental "diferencias" in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, *History and background, music and dance*, Stuyvesant, Nova Iorque: Pendragon Press, cop. 1992.

⁴ Cfr. Shirley WYNNE, «Complaisance, an eighteenth-century cool», *Dance scope*, vol. 5, n.º 1 (Outono 1970), pp. 22-35; Margaret McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978; *Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present*, Selma Jeanne COHEN (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1992.

⁵ Cfr. Tomaz RIBAS, *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa: Editora Arcádia, 1959; e Mário COSTA, *Danças e dançarinos em Lisboa – História, figuras, usos e costumes*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1962.

⁶ Cfr. José SASPORTES, *História da dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970; e Daniel TÉRCIO, *História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996.

⁷ Cfr. Maria Alexandre LOUSADA, *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*, Lisboa: tese de doutoramento em Geografia Humana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995; e Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, *"A arte de bem viver". A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*, 3 vols., Lisboa: tese de doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa apresentada à Universidade Aberta de Lisboa, 2000.

foi objecto de estudo pela historiografia portuguesa, praticamente desvalorizando este testemunho material da presença da dança em sociedade. Como se vê, não pretendemos restringir a nossa análise ao campo historiográfico da dança. É uma abordagem mais abrangente a que nos motiva a compreender melhor a vivência desta arte de sociedade durante a época moderna.

Desta forma, os principais objectivos da investigação prendem-se com a contextualização dos três tratados de dança portugueses. Para tal, foi necessário relacioná-los com a tratadística da dança de referência na Europa Ocidental e integrar este vasto conjunto numa produção mais englobante de literatura sobre dança: desde ensaios sobre a origem e o valor da arte da dança a obras satíricas e críticas da difusão das práticas bailatórias, e desde libretos e compilações de danças de baile a tratados e manuais pedagógicos sobre o ensino da dança. Consideramos ser este o nosso *corpus* documental, delimitando o âmbito social, geográfico e cronológico do trabalho.

As datas de impressão dos tratados portugueses, de meados do século XVIII, são apenas um ponto de referência a partir do qual foi necessário recuar até ao século anterior por forma a identificar possíveis modelos de construção e enquadrar a publicação das três obras no contexto político e social português. Foi, do mesmo modo, essencial analisar uma cronologia posterior, possibilitando a avaliação do nível de aceitação social e cultural do conteúdo dos tratados.

Quanto ao espaço geográfico, localizámo-nos, forçosamente, em Portugal, direccionando-nos, depois, para outros cenários europeus, consoante a abordagem à restante literatura sobre dança. Recorremos, maioritariamente, a tratados italianos, franceses, ingleses e espanhóis, por considerá-los as principais obras de referência para o conhecimento das danças de corte, não só ao nível da história do registo da técnica da dança, como também ao nível do contacto com a cultura e as mentalidades que influenciaram a sua própria escrita. Algumas dessas obras revelaram-se essenciais para uma melhor leitura dos tratados portugueses.

Desta forma, para o contexto italiano, foram dois os tratados que compulsámos: o de Fabritio Caroso, *Nobiltà di dame* (1605), e o de Cesare Negri, *Nuove inventioni di balli* (1604), ambos reedições. Estes tratados são considerados os principais instrumentos de estudo das danças de corte da Itália renascentista.

Para o cenário francês há, sem dúvida, uma maior profusão de escritos, justificando-se a variedade de referências. Um dos primeiros manuais franceses sobre danças de corte renascentistas é o de Thoinot Arbeau, cuja primeira edição data de 1588, mas que será citado

pela sua reedição de 1596, intitulado *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancer*. Ainda com um conteúdo e abordagem um pouco similares ao desta obra, encontramos o tratado de François de Lauze, *Apologie de la danse* (1623). Os trabalhos que definem a nova prática (e um novo conceito) do que se denomina, na história da dança, por “danças de corte barrocas” são da autoria de dois mestres franceses, Raoul-Auger Feuillet e Pierre Rameau. Se as duas obras de maior relevo do primeiro se dedicam ao registo de um novo código de notação escrita da dança – *Recueil de contredances mises en choregraphie* (1706) e *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance* (1ª ed. 1700), citada pela reedição de 1713 –, o mérito do tratado de Rameau, *Le maître à danser* (1ª ed. 1725), de que consultámos a reedição de 1748, foi o de desenvolver e fixar a técnica das danças de corte dos séculos XVII e XVIII, definindo, igualmente, um método de ensino claro e rigoroso. Por essa razão, serviu de modelo para grande parte da futura produção literária europeia sobre o ensino da dança. Convém, ainda, esclarecer que outras obras francesas, para além de tratados de dança, são frequentemente citadas, como é o caso do ensaio de Claude-François Ménéstrier, *Des ballets anciens et modernes* (1682), do estudo histórico de Jacques Bonnet, *Histoire générale de la danse, sacrée et profane* (1723) e ainda do manual de educação física de Mereau, *Reflexions sur le maintien* (1760).

Quanto à produção inglesa, sublinhamos dois autores ao longo do nosso trabalho: John Playford, com uma primeira recolha de contradanças, *The dancing master* (1ª ed. 1651), que teve um tal sucesso editorial que, em 1679, contava já com uma sexta edição, por nós consultada; e John Weaver, com uma obra intitulada *An essay towards an history of dancing* (1712) e outro estudo, *Anatomical and mechanical lectures upon dancing* (1721), de extrema importância por ser considerado o primeiro a fundamentar a prática e o ensino da dança em conhecimentos científicos de estudo do corpo.

Por fim, no que concerne o contexto espanhol, destacamos outros dois autores tanto pela aproximação dos seus trabalhos à produção francesa de referência, como pela sua influência nos tratados portugueses: Bartolomé Ferriol y Boxeraus, *Reglas utiles para los aficionados a danzar* (1745) e as várias edições da responsabilidade de Pablo Minguet e Irol, como a *Arte de danzar a la francesa* (meados do século XVIII) e *Breve explicación de diferentes danzas, y contradanzas* (1764?).

Após esta breve enumeração das principais obras europeias sobre dança, que funcionam como fontes de referência da presente dissertação, retomemos a reflexão sobre as possibilidades, mas também sobre os limites por elas impostos à investigação.

Numa perspectiva social, a tratadística da dança subentende um contexto urbano de sociabilidade, delimitando-se assim a capital do reino como espaço de referência, pois é em

Lisboa que residem a corte régia e os principais protagonistas da prática da dança, como a aristocracia e as emergentes elites de comerciantes e financeiros.

A delimitação do nosso *corpus* documental implica, forçosamente, outras decisões, tais como a sobreposição do impresso ao manuscrito. A justificação encontra-se no relevo do estudo do tratado de dança também enquanto objecto material, cuja composição e características vão influenciar a própria organização da dança enquanto disciplina escrita. Uma das principais questões analisadas é, precisamente, a materialização do movimento da dança num suporte de papel e num registo escrito, procurando caracterizar a construção de um “tratado de dança”, avaliando as próprias modificações que o género literário pode implicar na expressão artística. Para tal, foi preciso recorrer a uma confrontação com tratados de outras actividades físicas, nomeadamente, a esgrima e a equitação, onde a relação entre palavra e movimento é semelhante.

Na tentativa de proceder a uma análise abrangente dos tratados, a sua leitura foi acompanhada pela consulta de outro género de fontes: relatos de estrangeiros, correspondência, relatos e memórias pessoais, literatura teatral e de cordel, publicações periódicas, manuais pedagógicos, literatura de civilidade e alguns registos iconográficos. A sua consulta foi orientada pela procura de testemunhos diversos sobre a prática da dança, como também sobre a percepção do corpo e do valor dos seus movimentos em distintas ocasiões. Deste modo, a tratadística da dança, confrontada com outros registos da época que revelam muito da imagem da dança em sociedade, acabou por revelar as suas afinidades com um género mais amplo e que teve uma grande fortuna na Europa da época moderna: a literatura dedicada ao comportamento social.

Apesar de reclamarem uma origem cortesã para a prática da dança, os tratados procuram fixar uma etiqueta social divulgando-a para além do espaço da corte. Pretendem chegar, desta forma, a um público leitor socialmente diverso, interessado nos preceitos de etiqueta que, embora estipulados por intermédio de uma prática específica, permitem qualificar o indivíduo no âmbito de uma sociedade civil, ou seja, dotando-o de conhecimentos adequados a novos espaços de sociabilidade e a novas práticas de convívio, marcados por um escrutínio cada vez mais severo e rígido. Assim, podemos entender a tratadística da dança dentro de um outro conceito, a literatura de civilidade.

Importa, ainda, o enquadramento e a delimitação de outros conceitos orientadores da nossa investigação.

Enquanto tratados de dança, a leitura das três fontes centrais já identificadas assenta na definição do género de dança nelas ensinada – a “dança de corte”. Para a cronologia em

questão, esta expressão identifica as danças francesas que, a partir de meados do século XVII e ao longo do século XVIII, se dançaram tanto no espaço da corte francesa como sobre os seus palcos de teatro, ou seja, tanto por amadores como por profissionais. Consequência da circulação de artistas, de membros das famílias reais e também dos vários escritos sobre dança já mencionados, estas danças difundem-se pelas principais cortes europeias, permanecendo, do mesmo modo, vinculadas ao estilo nobre francês.

Identificados os dois espaços de apresentação destas danças, a corte e o palco, elas podem ser, conseqüentemente, denominadas por “danças sociais” e “danças teatrais”, definindo-se, assim, dois estilos de um mesmo género. No entanto, como as obras portuguesas apenas abordam o contexto das primeiras, isto é, a ocasião do “baile” e não a de um “bailado” (ou *ballet*), decidimos limitar o âmbito da nossa investigação à prática social da dança.

Cumpré ainda apresentar as danças de corte ensinadas nos tratados portugueses e, por isso, delimitadoras da nossa pesquisa. São elas o minuete e as contradanças. A primeira é de origem francesa, considerada a dança de corte por excelência durante a segunda metade do século XVII e ao longo da centúria seguinte. A segunda é proveniente de Inglaterra – *countrydances* –, mas é a partir de França, onde é moldada ao estilo das danças de corte, que se vai difundir entre as principais cortes europeias, prolongando-se o seu êxito durante os séculos XVIII e XIX. São duas danças bem distintas, especialmente no que motiva a sua apresentação, de acordo com a tratadística: enquanto as contradanças promovem um espírito de sociabilização e divertimento num baile, o minuete tem por principal intenção representar ou mesmo encenar uma disciplina corporal e uma etiqueta social.

Por fim, apresentamos o plano da dissertação, assente em três pontos gerais, a partir do qual esperamos questionar as principais ideias já traçadas. Decidimos identificar e numerar a Introdução como o primeiro capítulo do plano e a Conclusão como um quinto capítulo, de forma a poder relacionar cada uma das cinco partes com a respectiva imagem das cinco posições de base (dos membros inferiores) da técnica das danças de corte.

A primeira questão a ser colocada incide sobre «A circulação de livros sobre dança», título do capítulo 2. Nele pretendemos apresentar as principais características e referências do movimento editorial da dança, em grande expansão sobretudo no século XVIII. Assumimos dois pontos de observação da dinâmica desta circulação: partimos dos principais centros produtores, Itália, França e Inglaterra, para procurarmos delimitar um círculo de leituras e de influências da principal produção ibérica.

No entanto, é importante interrogarmo-nos sobre qual o sentido de uma abordagem em conjunto sobre a produção e a prática da dança, num contexto peninsular. Será também legítimo considerar Portugal e Espanha como meros centros receptores perante uma maior capacidade de difusão italiana, francesa e inglesa? Haverá somente um sentido nas trocas culturais a partir da dança?

Questionando-nos sobre a dinâmica desta produção cultural, passamos à apresentação dos tratados portugueses, não só contextualizando a sua publicação, política e socialmente, mas destacando também as principais características formais e materiais, apresentando os seus protagonistas, em especial os autores e os tipógrafos. Assumimos, neste ponto, a perspectiva da história do impresso, valorizando o objecto que dá a ler, da mesma forma com que procuramos analisar, de seguida, o conteúdo dessa leitura.

Depois de apresentada e enquadrada a principal literatura sobre dança, no terceiro capítulo – intitulado «A tratadística da dança» – concentramo-nos na relação entre o género literário e a arte da dança. Nessas páginas, procuramos responder às seguintes questões: Como se processa a adopção de um registo que é, por natureza, estranho e distante da dança? Como se constrói uma escrita do movimento?

Para responder a tais perguntas, incidimos não só no conteúdo que se procura dar a ler – as posturas, as cortesias, as posições, os passos, as figuras e as danças –, mas também na forma como se possibilita essa leitura, ou seja, na escrita da dança – no estudo da linguagem, do vocabulário específico, da notação coreográfica, da música, da anatomia e da iconografia. Será nossa intenção fornecer um conhecimento diverso, mas global, da dança, enriquecendo a caracterização de um “tratado de dança”, espaço do estabelecimento de uma técnica que só é possível nesta dimensão material.

No quarto capítulo, «A prática da dança e o exemplo do Portugal dos séculos XVII e XVIII», passamos da caracterização dos tratados para um enquadramento social da prática da dança a partir da leitura possível das obras portuguesas. Este enquadramento assenta em três campos de análise: protagonistas, espaços e tempos.

Em primeiro lugar, pretendemos identificar os principais intervenientes da prática da dança relacionando-os com a sua produção literária. Isto é, começamos por estudar a figura do mestre de dança, figura dupla, visto também ser, frequentemente, autor de tratados. Ambicionando captar o valor e a reputação do seu trabalho, procuramos desvendar o seu papel na discussão acerca do estatuto da arte da dança.

De seguida, dirigimo-nos aos praticantes que os próprios autores dos tratados idealizam, surgindo três figuras-tipo: o jovem, a senhora e o cavalheiro. Representam uma certa imagem

de “nobreza” modelar que visa cativar o verdadeiro público interessado na leitura destas obras. Na análise dos “leitores reais”, o confronto é propositado entre a presença da dança numa ideia de criação da elite aristocrática e o seu recurso como um instrumento de acção mimética para os desejos de ascensão social dos “grupos médios urbanos”.

O último olhar sobre a prática da dança parte da noção de espaço e de tempo nos dois principais momentos da sua manifestação: a aprendizagem e a apresentação. É nossa intenção ponderar as diferentes experiências proporcionadas pela dança, classificando-as de acordo com um espaço privado e/ou público – a corte, a habitação particular, a assembleia, a instituição de ensino e a rua ou o passeio público – também tendo em conta o tempo de realização e a sua duração. Pretendemos, assim, realçar a diversidade de manifestações da prática da dança. Para além do espaço e tempos de uma aula ou de um baile, julgamos pertinente relacionar os ensinamentos dos tratados com uma vivência mais interiorizada dos seus preceitos, que se revela em diferentes contextos de sociabilidade, privados ou públicos.

Como a dança é uma arte do corpo, uma coordenação estética dos seus movimentos, pensar ou falar sobre a sua expressão envolve construir uma visualização, por gestos, palavras ou imagens. Na impossibilidade de nos manifestarmos por gestos, e para reforçar o sentido das nossas palavras, o recurso à imagem foi indispensável. Servem como mais uma leitura do estudo da dança, visto que a maioria das figuras a que recorremos são elas próprias gravuras da tratadística da dança e, por isso, parte integrante das fontes da presente dissertação. Mas também foi nossa intenção tirar partido de registos iconográficos mais gerais, embora sem relação imediata com a dança, mas onde é possível encontrar marcas da sua presença. Esta selecção e estudo não foram, de modo algum, exaustivos, merecendo este trabalho outra investigação inteiramente dedicada. Exemplos de grande valor e interesse são os trabalhos de Daniel Tércio (1996) e Maria Alexandra Gago da Câmara (2000) com uma leitura notável da vivência da dança em imagens azulejares portuguesas. Por esta razão, decidimos não nos socorrermos desta fonte visual tão rica, pois seria impossível acrescentar novos contributos aos dois trabalhos. Em vez disso, optámos por apostar na comparação entre gravuras construídas pelos tratados e outros testemunhos escritos da época, por um lado, e, por outro, entre registos iconográficos diversos e prescrições da tratadística.

Por fim, elaborámos alguns instrumentos de apoio à dissertação, como as tabelas de estudo da construção da tratadística (tabelas 1 e 2) e uma outra com a principal literatura europeia sobre dança (tabela 3), numa tentativa de realizar um trabalho raro de pesquisa, selecção e ordenação das principais obras desta temática no contexto da Europa Ocidental da época moderna. Mesmo sabendo que não se trata de uma listagem totalmente exaustiva, ainda

assim, decidimos realizar esta enumeração abrangente, pois não a encontramos em nenhum dos estudos dedicados à dança que consultámos para a elaboração da presente dissertação. Julgamos que, a despeito dos seus limites, tal listagem constitui um bom instrumento de trabalho.





A circulação de livros sobre dança

2.1. A produção literária sobre dança

Na introdução do nosso trabalho apresentámos os três tratados impressos de dança, editados em Portugal no século XVIII, e que serão o objecto central da investigação.¹ A decisão de estudar o impacto da dança através de um registo material impresso implica que discutamos, em primeiro lugar, a circulação de livros impressos de dança. Todavia, a importância que concedemos a esta produção literária não descarta a produção manuscrita de dança, seja sob a forma de uma edição de *luxo* para uma biblioteca privada, ou uma simples recolha para uso pessoal, sem o intuito de divulgação.² Um livro impresso também não implica que seja, forçosamente, vendido ou comprado, nem lido, e abrange, de igual modo, um espaço relativamente limitado ao meio urbano e aos grupos aristocrático e burguês. No entanto, é-lhe inerente uma possibilidade de fixação e divulgação incomparável com o registo manuscrito, o que justifica a nossa intenção de estudar o cenário europeu e, numa escala mais pormenorizada, o contexto ibérico, a partir do movimento editorial de dança.³

Convenhamos que, no contexto cronológico da nossa investigação, o peso do impresso é, realmente, inquestionável, alterando não só hábitos de leitura e de prática de conhecimentos aplicados à dança, mas também de novas relações de autoridade, entre autor,

¹ *Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortesias, que convém a qualquer classe de pessoas*, José Tomás CABREIRA (trad.), Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760; Julio Severin PANTEZZE, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761; e Natal Jacome BONEM, *Tratado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama*, Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767.

² Até finais do século XVIII, em Portugal, encontramos os seguintes manuscritos mais directamente relacionados com dança, supondo-se que digam respeito ao universo da encomenda privada, sem um especial requinte na sua concepção: BN – Col. Pombalina n.º 63: «Livro de baylles de Eugenio Carualho feito em 2 de Marco de 1678 anos»; BPMP – n.º geral 1394: «Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i señales demonstrativas», Felix KINSKI (trad.), Porto: 1751; e *Uma tablatura para guitarra barroca: o livro do Conde Redondo*, João Manuel Borges AZEVEDO (est.), Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1987.

³ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança». Trata-se de um instrumento de apoio fundamental para a leitura das páginas que se vão seguir.

tradutor, tipógrafo e livreiro.⁴ Apesar dos autores destas obras, na sua maioria mestres de dança, serem as figuras principais da sua produção, ou seja, são raros os casos de obras anónimas, sendo muitas vezes o nome do autor a destacar o valor do livro, também deparamos com casos de alguma confusão autoral entre escritor e editor.⁵

Não vamos alongar-nos, por agora, no estudo da figura do mestre de dança. Questionaremos, apenas, o seu papel de escritor. Não acreditamos que assuma essa função profissionalmente, não se sentindo, talvez, um produtor intelectual. O autor destas obras é, na generalidade dos casos, bailarino, músico, mestre de dança e de música ou coreógrafo, ou tudo isto ao mesmo tempo.⁶ Na concepção de um livro, ele depende do trabalho do tipógrafo na adaptação do seu conhecimento prático a uma estrutura de leitura, na escolha de formatos ou na reedição de material antigo. É difícil ter-se acesso imediato à intenção inicial do autor, pois o leitor recebe-a sempre através da adaptação material do impressor, cujo formato e qualidade de impressão, por sua vez, condicionam não só a procura de um determinado tipo de leitor, como a leitura que ele fará do texto enquanto objecto.

São vários os historiadores e sociólogos que se referem a uma revolução da leitura durante a época moderna, impulsionada por uma transformação do contexto editorial.⁷ Roger

⁴ Na produção de um livro há que ter em conta o papel de diversas personagens. Do autor ao leitor, um livro passa, sobretudo, por um impressor, mais em contacto com o primeiro, e um livreiro, mais próximo do segundo. Se, com a introdução da tipografia, a designação de livreiro estendeu-se a impressores e encadernadores, mais tarde, «só aos mercadores de livros coube a designação de *livreiros*, chamando-se *impressores* aos que os imprimiam e *encadernadores* aos que os brochavam e encadernavam.» José Pinto LOUREIRO, «Livreiros e livrarias de Coimbra», *Arquivo Coimbrão: boletim da Biblioteca Municipal*, vol. XII, Coimbra: Biblioteca Municipal, 1954, pp. 69-70.

⁵ Nas obras italianas era comum o autor cuidar da sua apresentação. O mestre de dança Cesare Negri, em 1604, não só dá a conhecer a sua origem, como o nome pelo qual seria mais conhecido entre os seus pares, provavelmente no seio da corte lombarda para a qual trabalhou: «Cesare Negri milanese detto Il Trombone». Cesare NEGRI, *Nove inventioni di balli*, Milão: Girolamo Bordone, 1604. Noutro exemplo, após a morte de Raoul-Auger Feuillet, em 1711, uma das personagens mais importantes para o estudo das danças de corte francesas é Dezais, o editor das suas recolhas de dança, que continua essa colecção anual de danças de baile até 1720. Também no caso que iremos estudar do espanhol Pablo Minguet e Irol, que se apresenta como autor, impressor e gravador, é, na verdade, um pouco dúbia a sua validade autoral, existindo dúvidas que seja ele o escritor desses textos sobre dança.

⁶ Há, no entanto, outros casos, como o de Claude-François Ménéstrier, o qual se apresenta pertencendo à Companhia de Jesus, e o de Jacques Bonnet, que prefere destacar-se, na folha de rosto, como «Ancien payeur des Gages au Parlement». Atente-se, porém, que são obras de ensaio e não manuais pedagógicos. Cfr. Claude-François MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris: René Guignard, 1682 e Jacques BONNET, *Histoire générale de la danse, sacrée et profane; ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent. Avec un supplément de l'histoire de la Musique, & le paralele de la Peinture & de la Poesie*, Paris: d'Houry fils, 1723.

⁷ Para mais informação sobre o tema, consulte-se, entre outros: Roger CHARTIER, *A História Cultural. Entre práticas e representações*, Lisboa: Difel, 1988; João Luís LISBOA, *Ciência e política. Ler nos finais do Antigo Regime*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1991; Ana Isabel BUESCU, «Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na Época Moderna. Uma sondagem» in *Memória e poder. Ensaio de história cultural (séculos XV.XVIII)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000, pp. 29-48; André BELO, *As gazetas e os livros. A Gazeta de Lisboa e a vulgarização do impresso (1715-1760)*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001; Roger CHARTIER, «Lectures et lecteurs "populaires" de la Renaissance à l'âge classique» in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo CAVALLO e Roger CHARTIER (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2001, pp. 337-354; e Reinhard WITTMANN, «Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle?» *ibidem*, pp. 354-391.

Chartier menciona uma «hierarquia que combina o formato do livro, o género do texto, o momento e o modo de leitura».⁸ Não só o título, como as gravuras e o formato da obra sugerem um determinado protocolo de leitura. No que diz respeito aos livros de dança, podemos supor uma leitura oralizada, de mestre para aluno no contexto de uma aula, por exemplo, ou em silêncio, individualmente, onde o leitor procura ser ele próprio a decifrar a mensagem do texto, colocando a sua mente e o seu corpo disponíveis para a prática da leitura⁹ – «danser à livre ouvert», eis uma frase, da autoria de Voltaire (1694-1778), que retrata bem o contributo que o desenvolvimento da tipografia trouxe para a prática da dança.¹⁰

Justifica-se, assim, a comparação entre a evolução das danças e a evolução das formas materiais de registo literário. Do Renascimento ao Barroco, verifica-se um processo de complexificação da dança ao nível coreográfico, um crescente profissionalismo de teóricos e praticantes e uma delimitação de espaços específicos para a actuação, factores que promovem o estabelecimento de uma técnica fixa. A mera dependência numa memória social não garante mais a sobrevivência da especificidade de novos termos e regras rígidas. Há uma certa tradição mnemónica, como técnica de fixação da memória colectiva, que vai, sem dúvida, perder terreno perante o poder de preservação e transmissão que um livro impresso apresenta. Nem o manuscrito tem capacidade para garantir a dispersão geográfica e a transversalidade social das danças de corte. Somente o impresso pode transformá-las num objecto da actualidade, apresentando-se como uma proposta de unidade teórica que concilia e fixa regras e princípios de execução, podendo influenciar, em maior escala, um estilo comum de dança.

Assim sendo, esta forte dependência entre dança e impresso acaba por sair reforçada. Não só o desenvolvimento do próprio género de dança exige uma forma de registo literário que acompanhe as suas necessidades de unidade, fixação e divulgação, como o próprio progresso do livro impresso reclama da dança uma maior maturidade e clareza de informação.

O tratado é o género literário, por excelência, que se assume como espaço de construção das danças de corte.¹¹ O estilo directo, a linguagem técnica, as gravuras e os

⁸ R. CHARTIER, *A História...*, cit., 1988, p. 132.

⁹ O tratado de Thoinot Arbeau, anagrama de Jehan Tabourot, uma das principais referências para as danças do Renascimento francês, serve-se, precisamente, de um modelo de diálogo entre mestre e aluno, recriando o ambiente de uma aula. Cfr. Thoinot ARBEAU, *Métode, et teorie en forme de discours et tablature pour apprendre a dancier, batter le tambour en toute sorte & diversité de batteries, iouer du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la ieunesse* (1ª ed. 1588; fac-símile da ed. de 1596), Genebra: Minkoff, 1972.

¹⁰ Cit. in Marie-Françoise CHRISTOUT, «L'écriture de la danse», *Corps écrit*, nº 1 (1982), p. 175.

¹¹ «Dentro de lo que podríamos denominar “libros de danza” se encuadran diversas categorías de obras, desde el ensayo histórico más ambicioso a la monografía que trata los aspectos técnicos más particulares. De todos ellos, uno de los tipos más interesantes es el del manual didáctico [outra denominação para tratado, objecto central do nosso estudo], dirigido a explicar de forma práctica los rudimentos del arte y [...] generalmente acompañado de ilustraciones y ejemplos musicales que facilitan la comprensión del texto. [...] Entre 1700 y 1800 se produce la

esquemas, características que estudaremos no terceiro capítulo desta dissertação, revelam-se indispensáveis na fixação de vocabulário, regras e imagens, permitindo colocar facilmente em prática o saber veiculado. Não esqueçamos também a importância do género tipográfico do “livro de bolso” com que a maioria destes livros é posta a circular. A particularidade deste formato facilita a própria aprendizagem e difusão destas danças, tornando-as “manuseáveis” e “transportáveis”, sugerindo «o momento e o modo de leitura» e, por consequência, de prática.¹²

Se notarmos, agora, nos títulos de parte desta literatura dos séculos XVI a XVIII, seguindo a ordem de factores que Roger Chartier propõe como fundamental para o estudo de «textos, impressos e leituras», sobressai a vontade de identificar a dança como uma disciplina detentora de um método de ensino próprio, passível de ser estudada e ensinada como qualquer outra arte ou ciência.¹³ Ora, atente-se nos seguintes termos por nós sublinhados: Thoinot Arbeau, *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancer...* (1596); François de Lauze, *Apologie de la danse et de la parfaite methode de l'enseigner...* (1623); Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado...* (1642); John Playford, *The dancing master: or directions for dancing country dances...* (1679); John Weaver, *An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd...* (1712); Pierre Rameau, *Abbrégé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danse de villes...* (1725); Bartholomé Ferriol y Boxeraus, *Reglas utiles para los aficionados a dançar...* (1745); Julio Severin Pantezze, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças* (1761); Pablo Minguet e Yrol, *Arte de dançar a la francesa...* (1758) e *Breve explicación de diferentes danças, y contradanças*,

auténtica avalanche de publicaciones sobre la danza en todas sus vertientes: proliferan los diccionarios, obras polémicas en torno a su moralidad y, por supuesto, un amplio repertorio de piezas musicales para practicar el dulce arte del galanteo encubierto.» *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Carlos Jose GOSALVEZ LARA (sel. e est.), Madrid: Biblioteca Nacional, D.L. 1987, pp. VII-VIII. Ao lado destas recolhas de músicas de dança, referidas em último lugar, também encontramos outro tipo de livros relacionados com o ambiente performativo da dança, como sejam os libretos de espectáculos operáticos sobre os *ballets* e as recolhas de danças registadas em notação coreográfica. Alguns destes géneros literários vão sendo apontados ao longo da dissertação, tornando-se mais compreensível a sua especificidade.

¹² R. CHARTIER, *A História...*, cit., 1988, p. 132. Se compararmos os tamanhos dos vários livros sobre dança que estudámos, mesmo independentemente do seu género literário, prevalece o formato geral de um “oitavo grande”, isto é, uma espécie de “livro de bolso”, proporcionando uma leitura prática, fácil e portátil. As dimensões, em altura, das páginas de um livro neste formato variam entre os 19cm e os 22cm. Cfr. João José Alves DIAS, *Iniciação à Bibliofilia*, Lisboa: Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994, p. 34. Um dos poucos livros que excede, grandemente, esta média é a obra de C. NEGRI, *Nuove...*, cit., 1604, tendo por altura 30 cm – trata-se de um “fólio pequeno”. Esta excepção pode ser explicada por várias razões. Na verdade, nem todas as obras sobre dança, mesmo as que se dedicam ao ensino, proporcionam um uso versátil, ou seja, em algumas aposta-se numa apresentação de maior qualidade, em detrimento de um uso mais utilitário. Por outro lado, em inícios do século XVII, os impressos ainda representam, mais do que tudo, um “artigo de luxo”, para se ler e estudar, claro, mas não tanto para “manusear”. A noção de um tratado de dança que permita acompanhar a prática do seu leitor pretence, fundamentalmente, ao século XVIII. É de sublinhar que o contexto histórico das danças de corte e o contexto editorial dos seus testemunhos escritos têm um caminho paralelo.

¹³ R. CHARTIER, «Textos, impressos e leituras» in *A História...*, cit., 1988, pp. 121-139.

demonstradas con media Chorografia (1764?); e Natal Jacome Bonem, *Tratado dos principaes fundamentos da dança* (1767).¹⁴

Apesar dos limites de representatividade desta amostra e da sua dispersão cronológica, apercebemo-nos de uma escolha comum de expressões que procuram aproximar a dança de um saber normativo, isto é, conferir-lhe “direcções”, “regras” ou “fundamentos” de um conhecimento teórico estruturado e autónomo. Assim, o objecto de estudo é detentor de um “método”, o termo mais recorrente, e de uma “teoria”, transmitidos por uma “explicação” ou “discurso”, mais adequados ao género literário do “tratado”, mas também do “ensaio”. Também se valoriza a dança como uma “arte”, detentora de uma “história” merecedora de ser reflectida e narrada, conferindo, assim, a ideia de acessibilidade a um conhecimento. A dança pode ser escrita e, por isso, pode ser lida, estudada e apreendida, tornando-se compreensível e passível de ser reproduzida e interpretada.

Estamos, sem dúvida, perante um sistema retórico próprio da dança, visto que reivindica um universo linguístico e conceptual específico. Deparamos com uma mensagem básica transversal a esta produção literária: a defesa do valor da dança enquanto arte social e performativa. É sobretudo nos tratados e nos ensaios que notamos um tom defensivo contra as críticas mais habituais que, ora alertam para os perigos da má reputação social aliados à sua prática, ora depreciam o valor da dança enquanto “arte liberal”.¹⁵ Este debate de dimensão pública será retomado quando, no quarto capítulo, reflectirmos sobre os principais protagonistas da prática da dança.

Constrói-se, pois, um conjunto de argumentos que contribui para a defesa do conhecimento e da prática da dança. O mais comum baseia-se no estudo da sua origem, apresentado, preferencialmente, em obras teóricas – por essa razão, Natal Jacome Bonem, autor de um dos manuais portugueses, tem necessidade de informar que não discorrerá «sobre a origem, e antiguidade da Dança: deixo este trabalho aos sabios».¹⁶ Assim, no conjunto da literatura sobre dança que foi estudada no âmbito desta dissertação, podemos distinguir algumas obras que se dedicam, quase exclusivamente, a uma genealogia histórica da mesma arte. Para a historiadora Marie-Françoise Christout, a obra do jesuíta Claude-François Ménestrier, de 1682, pode considerar-se a primeira «mêlant études historiques et esthétiques»

¹⁴ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança».

¹⁵ O tratado do Padre Bourgeant é, em finais do século XVIII, um texto que se posiciona assumidamente contra a prática da dança: «Si l'on ne doit point aimer à danser, on ne doit pas non plus aimer à voir danser les autres.» Justifica esta premissa a partir de testemunhos jurídicos, católicos, protestantes e pagãos, por forma a cativar as diferentes sensibilidades dos leitores. Père BOURGEANT, *Traité contre les danses et les mauvaises chansons* (2ª ed.), Paris: Antoine Boudet, 1775, p. 168.

¹⁶ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 3. Nenhum dos outros tratados portugueses se refere a esta temática.

que funda as leis do *ballet* na razão, no gosto e na autoridade dos antigos.¹⁷ Já no século XVIII, encontramos outras também de elevado interesse teórico, das quais salientamos a de John Weaver, datada de 1712, a de Jacques Bonnet, de 1723, e a de Louis de Cahusac, de 1754.¹⁸ Todas estas obras procuram justificar o valor da arte e a sua variedade de géneros, entre danças sociais e teatrais. Por forma a validar a prática que lhes é contemporânea, dissertam sobre as danças antigas, religiosas e profanas – John Weaver apresenta, desta maneira, uma ordem de ideias em defesa de um estatuto nobre da dança: «This I shall attempt to do, by inquiring into its Antiquity, Original, and Use; and by shewing [*sic*] the Nature and Perfection of its several Parts and Kinds, both Ancient, and Modern.»¹⁹

Na construção deste sistema retórico da escrita da dança, para além do apelo a exemplos da antiguidade clássica, em que podemos apontar o texto de Luciano, *Da Dança*, como uma referência obrigatória, a “imagem dançante” do rei David é, igualmente, um lugar bíblico comum indispensável.²⁰ José Tomás Cabreira, assumido tradutor de um dos manuais portugueses, a ele recorre no prefácio de sua autoria: «Attendendo a que muitas pessoas de bem, desejando instruirse naquellas artes, que não devem ignorar; e não sendo a menor dellas a dança, que tanta connexão tem com a Musica vocal, e instrumental, todas praticadas, até pelos mesmos Principes, sem ainda excluir os mais justificados, como se vio no Santo Rey David, dançando ao som da sua harpa diante da Arca do Testamento».²¹ Trata-se de modelos comuns à maioria das obras estudadas que sustentam uma filiação e respeitabilidade.²²

¹⁷ Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Paris: Éditions A. et J. Picard & Cie., 1967, p. 142. Cfr. C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets...*, cit., 1682.

¹⁸ Cfr. John WEAVER, *An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd. Containing the several sorts of dancing, antique and modern, serious, scenical, grotesque, &c with the use of it as an exercise, qualification, diversion, &c*, Londres: Jacob Tonson, 1712; Jacques BONNET, *Histoire...*, cit., 1723 e Louis de CAHUSAC, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 3 tomos, Haia: Jean Neaulme, 1754.

¹⁹ J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, p. 4.

²⁰ Um dos artigos publicados no ano de 1752 no periódico português *O Anónimo* – que, fundamentalmente, adapta ensaios, cartas e discursos filosófico-morais de periódicos do mesmo género de origem inglesa e francesa – trata do «Do bom e mau uso da dança». O primeiro argumento usado na defesa de um bom uso desta arte começa com o exemplo do *Diálogo sobre a dança*, de Luciano, que introduz «um filósofo que repreende a um de seus amigos de ser muito inclinado à dança e de frequentar muito os bailes. Este, para justificar o seu divertimento que tanto estimava, alegou logo que ele fora inventado pela deusa Reia [...] que todos os homens grandes de todos os séculos o tinham aprovado [...]». O filósofo [...] convencido destas autoridades e de outras desta natureza [...] logo lhe pediu que o levasse consigo a primeira vez que fosse a estes divertimentos.» *O Anónimo. Journal portugais du XVIII^e siècle (1752-1754)*, Marie-Hélène PIWNICK (est.), Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1979, pp. 263-264.

²¹ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. [V]. No tratado de Bonem, é no texto da licença do Ordinário, escrito por D. Fr. Caetano de S. José, da Ordem de Santo Agostinho, que este «exemplo de hum Rey Santo como David, dançando na presença da Arca do Testamento» compensa as outras espécies de dança que merecem, da parte da Igreja, «hum bem severa reprehensão, e merecida prohibição». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. IV.

²² Maurice Esses, num estudo exaustivo sobre o contexto da dança em Espanha, entre os séculos XVII e XVIII, apresenta a estratégia defensiva e valorativa do que se pensa ser o primeiro livro espanhol sobre esta arte, da autoria do mestre de dança Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excellencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilha: impr. I. Gomez de Blas, 1642). «Esquivel opens his treatise with twenty

Adquirindo esta “armadura literária”, a dança encontra no impresso uma forma de se desenvolver e de se fortalecer no meio da cultura urbana. Assim, este registo material, nas suas várias facetas (produção, patrocínio, circulação, leitura) pode ajudar-nos a contextualizar o cenário europeu dominante nesta área. É esse, precisamente, o objectivo deste ponto inicial: justificar a escolha do tratado impresso como fonte principal nas várias abordagens que faremos no estudo das danças de corte.

2.2. Principais cenários europeus: Itália, França e Inglaterra

O contacto com a principal literatura europeia sobre dança permite-nos não só destacar os principais centros produtores desta manifestação cultural, como também delinear uma evolução do repertório das danças na Europa moderna. Essa evolução coloca-nos em contacto, por sua vez, com tendências de gosto. Estudar o contributo da Itália, França e Inglaterra para a arte da dança é, na realidade, perceber como os diferentes estilos de dança se relacionam com transformações de ordem cultural e política.²³ A centralidade que estes diferentes espaços geográficos vão rivalizando no cenário cultural europeu através da prática de dança pode ser comparável com a centralidade que vão reclamando no contexto político. Pretendemos delinear, assim, um paralelo entre a história das danças de corte e as relações de poder entre os principais “produtores” desta expressão cultural, por meio da própria produção literária de dança.

No entanto, convém advertir que apesar de ser redutor intentarmos uma genealogia linear desta troca de influências no universo das danças de corte, torna-se útil recorrer a uma certa compartimentação geográfica e cronológica.

«O Ballet, verdadeira expressão artística e espectacular da Dança, surge no decurso do século XV, desenvolve-se no século XVI, ganha foros de independência no século XVII e

dedicatory poems written by fourteen different authors, including three ecclesiastics and one official of the Inquisition. He devotes the entire chapter to biblical, classical, and scholarly references in praise of dancing, and he acknowledges the help of experts in gathering these together. In the course of his treatise Esquivel makes a point of demonstrating his own education by including three poems which he composed himself. He closes the book with ten lists of proficient Spanish dancers, including the names of grandees and other noblemen.» Maurice ESSES, *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, *History and background, music and dance*, Stuyvesant, Nova Iorque: Pendragon Press, cop. 1992, pp. 521-522. Este modelo de composição, na totalidade ou em parte, é usado na maioria dos tratados e ensaios sobre dança.

²³ Dentro de uma perspectiva antropológica, Maria José Fazenda chega a identificar o *ballet* como uma forma de dança étnica, porque nele «estão presentes muitos elementos que fazem parte de uma herança cultural europeia comum a um grupo social: a sua origem monárquica e aristocrática e o seu desenvolvimento a partir das cortes; [e] os temas políticos que predominavam no *ballet* de corte dos séculos XVI e XVII que reflectiam as preocupações ou intenções políticas da altura ou que representavam acontecimentos políticos ou históricos europeus.» Maria José Fazenda MARTINS, *Elementos para uma reflexão antropológica sobre a dança*, Lisboa: dissertação de mestrado em Antropologia cultural e social e Sociologia da cultura apresentada à FCSH/UNL, 1991, p. 129.

estabelece, definitivamente, as suas leis no século XVIII». Tomaz Ribas resume, desta forma sintética mas justificada, a evolução da dança de corte até ao género do *ballet*.²⁴

Este mesmo percurso está presente na literatura sobre dança.²⁵ No seu conjunto, é evidente o peso das obras de origem italiana até aos inícios do século XVII, seguindo-se depois, até 1728, uma total ausência de trabalhos publicados na Península Itálica.²⁶ Assim sendo, o nascimento e desenvolvimento das danças de corte, a que Tomaz Ribas se refere, localiza-se nas cortes do norte da Península Itálica. Muito embora seja comum destacar Milão como a “capital” do baile nobre nesta região, é importante salientar a diversidade de referências a centros culturais e políticos.²⁷ Num espaço de século e meio, entre meados do século XV e inícios do XVII, encontramos autores provenientes de Piacenza, Pesaro e Sermoneta, obras dedicadas ao duque e duquesa de Parma e Piacenza e livros publicados em Pádua, Veneza e Palermo, por exemplo.²⁸ De facto, se excluirmos esta última cidade, verificamos que a força da Península Itálica neste período reside, fundamentalmente, numa diversidade de centros geográficos a norte. Esta marcada fragmentação política origina uma vida artística e cortesã rica, fomentada por uma concorrência cultural entre estes centros. A corte passa a ser o espaço, por excelência, de desenvolvimento de todas as expressões de arte, assumidas também como formas de espectáculo.

Assim, a literatura italiana sobre dança assume-se como mais uma fonte histórica para aceder às manifestações artísticas, culturais e políticas do Renascimento. Desde os primeiros manuscritos, datados do século XV, de Domenico de Piacenza, Guglielmo Ebreo e Antonio Cornazzano, onde é possível contactar, pela primeira vez, com as danças de corte italianas, até aos tratados impressos de Fabritio Caroso (1ª ed. 1581) e Cesare Negri (1ª ed. 1602) nota-se, evidentemente, uma complexificação e amadurecimento no ensino e no registo das danças, o que também se deve a uma maior quantidade e qualidade da informação que o impresso

²⁴ Tomaz RIBAS, *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa: Editora Arcádia, 1959, p. 12.

²⁵ Neste estudo consideraremos apenas a literatura de dança que antecede 1767, data do último tratado português da época moderna. Cfr. N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767; e, em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança».

²⁶ Existe uma referência para um tratado publicado em 1620, da autoria de Felippo Alessandri. Porém, considera-se a obra de Cesare Negri, *Nvove...*, cit., 1604, cuja primeira edição data dois anos mais cedo, a última publicação de relevo a descrever e aconselhar a prática das danças italianas, ainda assumidas como a referência do gosto europeu nas danças de baile. Depois desta data, o outro tratado italiano de que temos conhecimento é o de Giambattista Dufort, publicado em Nápoles em 1728, e que descreve já as regras das danças francesas de corte. Cfr. Barbara SPARTI, «Un francese “napoletano” e il ballo nobile», *La danza italiana*, n.º 7 (Primavera 1989), pp. 9-29.

²⁷ Cesare Negri, autor de uma das mais importantes obras para o conhecimento das danças italianas do século XVI e ainda do século XVII, não só é de origem milanesa, como publica a obra nessa cidade, onde também abre uma escola de dança, em 1554. Cfr. C. NEGRI, *Nvove...*, cit., 1604; e Alessandro PONTREMOLI, «La danza: balli di società e balli teatrali», *Comunicazioni sociali*, anno XVI, 1-2 (Janeiro-Junho 1994), pp. 113-164.

²⁸ Tome-se, como exemplo, o autor Fabritio Caroso, originário de Sermoneta, publica a obra em Veneza e dedica-a aos duques de Parma e Piacenza. Cfr. Fabritio CAROSO, *Nobiltà di Dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, Veneza: Presso il Muschio, 1605.

oferece.²⁹ Ou seja, Caroso e Negri integram-se já no contexto da literatura de cortesia que desenvolveremos mais adiante. Para além do ensino dos passos específicos destas danças de corte renascentistas, incluem conselhos de postura, regras de “etiqueta” e de cortejo. O universo das cortes italianas incentiva a dissertação sobre aspectos relacionados com o contexto social dos bailes, dentro de um registo que se assemelha ao de Baldassare Castiglione, na sua obra *Il libro del cortegiano* (1528).³⁰

Todavia, é o contexto francês a testemunhar o aparecimento de um outro tratado, porventura mais acessível e inovador para o estudo da dança – a obra de Thoinot Arbeau, anagrama do cónego Jehan Tabourot, *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancier...*, datando a primeira edição de 1588. Apesar de incidir sobre um género de dança, as *branles*, já distinto da prática de corte que lhe era contemporânea, é um trabalho de grande relevo para o “estudo do estudo” da dança, considerado uma das fontes mais importantes para a recuperação da técnica e repertório das formas de dança antiga. Demonstra, de facto, uma análise completa, com indicações musicais, gravuras, definições específicas de posicionamento e execução de alguns passos e, principalmente, notação em código escrito de diferentes danças.³¹

A obra revela um amadurecimento da reflexão sobre a arte da dança, promovido pelo contexto em que estava inserida. No ano de publicação desta obra, já se tinha dado a importante ida de Catarina de Medici (1519-1589) para a corte francesa em 1533, ano do seu casamento com o futuro Henrique II de França. É um dos eventos mais exemplificativos, para a historiografia da dança, destas trocas culturais, simbolizando uma certa passagem de testemunho, como veremos. É também revelador o facto de não ter causado choque, nem ruptura na prática de dança, mas um enriquecimento dos costumes, tanto ao nível da corte

²⁹ As danças de corte italianas, inventadas também pelos diferentes mestres que escrevem os tratados, surgem no contexto das festas da aristocracia, desenvolvendo-se, depois, até ao espaço teatral. O género mais comum era a *bassa danza*, «considered the queen of them all, was slow, solemn, and dignified, the feet being kept always close to the floor [...]. The basic movements, which included stately walking but also gracious swayings of the body and gentle turns, were combined in a variety of sequences to form individual dances, each being given some fanciful title by the master who composed it. The directions stipulate how many performers are involved and whether they are arranged on couples or in a line.» *Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present*, Selma Jeanne COHEN (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1992, p. 6. Era a dança nobre por excelência, em que o corpo reflectia as suas qualidades morais.

³⁰ Um dos capítulos de Caroso, embora apresente regras práticas para um baile, inclui conselhos de convívio entre os sexos que ultrapassam o domínio público da festa: «Del modo che le Dame deono tenere in inuitare i Cavalieri à Ballare» (pp. 82-83). No texto introdutório da obra, Caroso reflecte já sobre os benefícios do ensino da dança que não deixarão de fazer parte da tratadística do século XVIII: «Si fanno ancora nel Ballare acquisti di molte cose lo deuoli, & honorate, che ne vengono in conseguenza: perche si essercitano le forze del corpo, & si rende l'huomo agile, e destro, & si apprendono maniere gratie in riceuere, & render cortesia, & honore, e tutti quelli portamenti che occorrono nelle creanza, & complimenti; & in somma aggiunge gratia, bellezza, & decoro à riguardati.» F. CAROSO, *Nobilità...*, cit., 1605, p. 1.

³¹ Cfr. T. ARBEAU, *Metode...*, cit., 1972. O apuramento da técnica que sobressai da obra de Arbeau abrirá portas para a complexificação, prática e teórica, das danças de corte francesas, do período barroco.

como do espaço teatral. Vai-se definindo, assim, o *ballet de cour*: um novo e importante gênero, que concilia dança, poesia, música, figurinos e cenografia, recebendo contributos franceses e italianos, principalmente.³²



Fig. 1. Cena de abertura do *Ballet comique de la Reine Louise* (1581). Realizado na Sala de Bourbon do Palácio do Louvre, é considerado o primeiro espetáculo a integrar todos os princípios definidores do *ballet de cour*. O enredo baseou-se num episódio da *Odisseia* de Homero, estando o cenário composto por um conjunto de nuvens escondendo cantores (à esquerda), o jardim e o palácio de Circe (no centro ao fundo) e o bosque de Pan (à direita). O *ballet* fez parte das festividades do casamento entre o duque de Joyeuse e Margarida de Lorena. Sentados de costas, ao centro, vê-se Henrique III e a sua mãe, Catarina de Medici (à direita).

³² Mais tarde, em França, «durante a segunda metade do século XVII, verifica-se o desenvolvimento do *ballet de cour*, o advento do *ballet régio*, e a emergência da *comédie-ballet*, com Molière, e da *opéra-ballet*, com Lully, que tiveram uma reconhecida relevância no subsequente desenvolvimento da arte coreográfica.» Daniel TÉRCIO, *História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996, p. 117. Em palco, a dança vai-se enriquecendo de elementos dramáticos e líricos, em grande parte graças ao trabalho destes dois artistas, Molière e Lully, já durante o reinado de Luís XIV. A ópera, gênero novo de origem italiana, só ganha a adesão dos franceses ao associar o registo do *ballet*. É em França que o sucesso da ópera possibilita uma maior criatividade e profissionalização à dança teatral. Mais sobre ópera e a dança na ópera: Jean-Georges NOVERRE, *Noverre: Cartas sobre a Dança*, Marianna MONTEIRO (trad., notas, crítica e interpr.), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998; e Alessandro ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/Roma: Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2000.

Crucial para o desenvolvimento e amadurecimento do género foi a fundação de novas estruturas culturais de modelo italiano em França – as academias. São promovidas pela própria coroa, sob o reinado de Luís XIV, fortalecendo a expressão política dentro da manifestação artística. A dança já tinha presença na *Académie de Musique et de la Poésie*, de 1570, mas será preciso esperar por 1661 pela *Académie Royale de Danse*, que tinha por missão principal a regulamentação desta arte. Neste enquadramento, a dança revela-se produto e demonstração de poder. Para além de abrir caminho à profissionalização de mestres e bailarinos, a academia torna-se depositária de um símbolo francês, em plena construção. O aperfeiçoamento da técnica da dança de corte insere-se neste espírito académico. Justamente, a futura denominação de “*ballet académico*” tem origem francesa, sob a responsabilidade de Pierre Beauchamp (1631-c.1705) e Raoul-Auger Feuillet (c.1653-c.1709), como assinalaremos, com detalhe, no próximo capítulo. O estabelecimento de regras de execução e de registo transforma a França no centro difusor do repertório de danças de corte dos séculos XVII e XVIII.

Na realidade, esta emergência de França como centro difusor relaciona-se com uma mudança de centros de poder. Com o avançar do século XVII a Itália não perde totalmente o seu protagonismo, apenas é tido em consideração noutra espaço geográfico.³³ A historiografia da dança passa, assim, a privilegiar o estudo do cenário francês. O acentuar do seu poder nas relações políticas e culturais europeias revela-se, neste caso, na crescente preponderância de Paris como centro de produção literária e artística, também na área da dança. Estes factores corresponderão, por fim, a uma mudança de estilo na prática desta arte em finais do século XVI. É, portanto, a partir de meados do século XVII que, literariamente, podemos falar em danças de corte francesas e, somente no século XVIII, século do amadurecimento da sua prática, a tratadística acaba por reflectir este longo processo de complexificação e estruturação do cenário cultural francês. Parafraseando a citação acima transcrita de Tomaz Ribas, podemos caracterizar o século XVII como o da independência do género específico do *ballet de cour* e o século XVIII como o da fixação das suas leis de execução.³⁴

³³ Ao longo do século XVI os mestres de dança das principais cortes europeias são italianos. Cfr. Marina NORDERA, «The exchange of dance cultures in Renaissance Europe: Italy, France and abroad» in *Cultural exchange in early modern Europe*, vol. IV: *Forging european identities, 1400-1700*, Herman Roodenburg (ed.), Cambridge: University Press, 2007. No século XVII, com a introdução da ópera em França, muitos compositores italianos são protagonistas destas trocas culturais; veja-se o caso do célebre italiano, afrancesado, Jean-Baptiste Lully (1632-87).

³⁴ No que concerne à tratadística da dança, a Itália deixa de estar sozinha como centro de produção literária. O século XVIII é a época mais elucidativa. Por um lado, registamos três obras de autores italianos todas publicadas fora da península itálica: Gregorio Lambranzi (Nuremberga, 1716); Calzabigi e Angiolini (Viena, 1763) e Giovanni-Andrea Gallini (Londres, 1765). Por outro lado, em 1728, encontramos um tratado publicado em Nápoles, mas escrito por um francês, de nome Giambattista [Jean-Baptiste] Dufort, sobre danças francesas. Advirta-se, de igual modo, que Nápoles é uma região com uma identidade algo complexa, sobretudo num

Pretendemos salientar que a França consegue construir um modelo de referência política, social e cultural para a Europa dos séculos XVII e XVIII, modelo esse que estará, inevitavelmente, presente quando nos dedicarmos ao estudo do cenário ibérico. Divulga-se um modelo de governo, assente numa imagem de rei, monarca absoluto, personalizado na figura de Luís XIV. Um rei que dança com os seus cortesãos, que marcam o unísono e o síncrono, donde apenas ele, centro da cena, se pode destacar, qual metáfora cósmica, em plena figura de “rei-sol”. Será assim o exemplo perfeito de um *ballet* de intenção política – «le ballet des courtisans est “instrument de domination”».³⁵ Se o *ballet de cour* serve perfeitamente as intenções políticas absolutistas, não será este também o regime político ideal para o favorecimento desta prática de dança?



Fig. 2. A figura central deste *ballet de cour* (c. 1660/1680) deverá ser Luís XIV. Era costume o rei fazer-se representar na coreografia e recorrer à proximidade ou à distância que o padrão coreográfico promovia como um instrumento de hierarquização cortesã. A simetria e a geometria destes bailados organizavam-se à volta da figura do rei, que dançava numa posição central, destacada e frequentemente só. Por isso, numa das referências que Bonem faz a algumas autoridades da dança francesa, decide apontar que o bailarino Balon «foi recompensado dos seus trabalhos, pella honra de ser o primeiro de dar as mãos a S. M. LUIS XV» N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 10-11.

Por isso, neste modelo, a dança define, igualmente, uma sociedade de corte, pretensão microcosmos do reino que depende da autoridade directa do governante, mas que também lhe possibilita o exercício do poder. Rege-se por um código físico, por uma etiqueta do corpo e da sua relação com os outros, na qual a dança vai criar uma imagem de decoro. Esta sociedade necessita, finalmente, de pertencer a um espaço, ser parte integrante da

momento em que ansiava por se libertar do jugo austríaco. Sobre o cenário italiano, consulte-se: José SASPORTES, «A dança no século XVIII. Veneza, por exemplo», *Colóquio – Artes*, n.º 67 (Dez. 1985), p. 55 e B. SPARTI, «Un francese...», cit., 1989, pp. 20-21. Em contraponto, entre inícios do século XVII e meados do século XVIII, registamos cerca de três dezenas de obras impressas em França, da autoria de franceses, na sua vasta maioria em Paris. À anterior dispersão dos centros italianos contrapõe-se a concentração na cidade de Paris. Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança».

³⁵ Georges VIGARELLO, «Le corps du roi» in *Histoire du corps*, Alain CORBIN; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Georges VIGARELLO (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 400.

«théâtralisation et prolongement du corps du roi», que o palácio de Versalhes representará na corte francesa.³⁶

O contexto da dança pode aproximar-nos, então, das relações de poder desta sociedade. As dedicatórias na literatura sobre dança revelam redes de mecenato que nos elucidam da dinâmica social envolta na produção cultural. No universo francês, as personagens mencionadas encontram-se todas próximas do poder central, apoiando a realização das obras de forma bem directa, por vezes. Em algumas recolhas de dança, o critério de selecção passa pelo gosto de uma certa figura influente. Pode não ser responsável pela encomenda da obra, mas a referência ao seu gosto, aos seus hábitos de convívio são suficientes para exercer poder sobre as demais órbitas de sociabilidade nobre e, também, burguesa.³⁷

No decorrer do século XVIII estes espaços de produção e de consumo de práticas sociais vão interessar-se cada vez mais por um novo género de dança, importado de Inglaterra: a *countrydance* (o nome português, contradança, é tradução da designação francesa – *contredanse*). A tratadística vai ser o espaço da sua rescrita à francesa. O primeiro impresso francês a incluir as contradanças no repertório de danças francesas, com as respectivas adaptações de estilo, foi a recolha de Feuillet, em 1706.³⁸ Ponto relevante é a dedicatória desta obra à duquesa de Maine, que reúne, em Sceaux, «une cour plus jeune, plus joyeuse, et s'efforce de restaurer, selon un style nouveau, la tradition des grandes années de Versailles», nas palavras do historiador da dança Jean-Michel Guilcher.³⁹ O gosto pelas contradanças faz parte deste “estilo novo”, que se constrói um pouco por oposição à estética rígida e majestosa oficial do reinado de Luís XIV (1643-1715). Um rei que, no final, já não dança. O impacto desta perda de centro, de orientação, sobre a sua sociedade de corte é notório. Surgem, assim, novas cortes, como esta reunida em Sceaux, que procuram substituir-se ao modelo de Versalhes.

Guilcher, autor de um estudo importante sobre a contradança, aborda o tema da recepção de novas danças sob o prisma do gosto geracional. Em 1651, John Playford publica a primeira edição do manual *The english dancing master*, primeira obra de que temos

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 400.

³⁷ Claude-François Ménéstrier, em 1682, dedica o seu trabalho ao duque de Aumont, «pair de France, premier gentilhomme de la chambre du Roi, gouverneur de Bologne et du pays bolonnois». C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets...*, cit., 1682. Jacques Bonnet, em 1723, dedica o seu ensaio a Sua Alteza Sereníssima, «Monseigneur le Duc d'Orleans, petit-fils de France». J. BONNET, *Histoire...*, cit., 1723. Já Pierre Rameau tem o cuidado de afirmar que regista as danças que mais agradaram a Sua Alteza Sereníssima, Mademoiselle de Beaujaulois, a quem dedica o seu tratado: Pierre RAMEAU, *Abbrégé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris: ed. autor, 1725.

³⁸ Raoul-Auger FEUILLET, *Recueil de contredances mises en choregraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la Chorégraphie*, Paris: ed. autor, 1706.

³⁹ Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelas, Paris: Éditions Complexe, Centre National de la Danse, 2003, p. 60.

conhecimento sobre as contradanças inglesas e que viria a ser um sucesso de vendas, chegando em 1728 à 18ª edição.⁴⁰ São danças de execução mais fácil, porque menos técnica, e de uma sociabilidade mais descontraída. Visto que dançam vários pares de uma só vez, ao contrário da prática mais individual das danças de corte francesas, promovem o convívio nos bailes e não a observação e a avaliação social. Como dirá John Weaver, em 1712, «Country Dances is a *Dancing* the peculiar Growth of this Nation; tho' now transplanted into almost all the Courts of *Europe*; and is become in the most august Assemblies the favourite Diversion. This *Dancing* is a moderate and healthful *Exercise*, a pleasant and innocent *Diversion*, if modestly us'd, and perform'd at convenient Times, and by suitable Company.»⁴¹ Este género, menos exigente fisicamente e de diversão mais imediata, encontra, nos finais do século XVII francês e início do XVIII, o contexto ideal para a sua recepção e desenvolvimento.

Nos parágrafos precedentes apresentámos uma imagem deliberadamente sintética da influência inglesa. Em boa verdade, acabámos por a considerar apenas pelo seu repertório de modelos que se difundem por intermédio de França. Não ignoramos a riqueza do contributo de Inglaterra, na sua história política e cultural. Contudo, para os efeitos do presente trabalho é mais importante evidenciar os intercâmbios relevantes para a circulação da dança e sua chegada à Península Ibérica.⁴² E, neste campo, a França domina a capacidade de tratar e divulgar a informação.

Também a língua francesa pode ser encarada como instrumento de poder. Sendo um produto cultural em si, torna-se exportável para as restantes cortes estrangeiras. Através dela, define-se e veicula-se o vocabulário técnico das danças de corte do período barroco, retomado mais adiante. O que importa anunciar aqui é a defesa de um estatuto também modelar e único da língua francesa. Como afirma, em 1682, Claude-François Ménéstrier, jesuíta interessado pelas artes de palco: «C'est la gloire de la France d'avoir achevé de regler tous les beaux Arts».⁴³ Esta ideia converge no contexto do aparecimento da Academia francesa, fundada em 1635, em cujos decretos se defendia tornar a língua francesa não só

⁴⁰ John PLAYFORD, *The dancing master: or directions for dancing country dances, with the figure and tunes to each dance* (1ª ed. 1651; 6ª ed.), Londres: ed. autor, 1679.

⁴¹ J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, pp. 170-171.

⁴² Durante o século XVII, o mestre de dança francês, François de Lauze, publica o seu tratado em Inglaterra e dedica-o aos marqueses de Buckingham. Cfr. François de LAUZE, *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623), Genebra: Minkoff, 1977. Também nesta cronologia, temos o exemplo do casamento entre a francesa Henrieta Maria e Carlos I de Inglaterra. A chegada de uma rainha francesa e católica, com novos hábitos de sociabilidade e de divertimento artístico, será recebida com alguma crítica. Mas, em matéria de dança, será sempre reconhecida a França uma certa superioridade e, ainda que no século XVIII a novidade venha de Inglaterra, é em França que ela ganha maior impulso. Cfr. Margaret McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978; e Erica VEEVERS, *Images of love and religion. Queen Henrietta Maria and court entertainments*, Cambridge: University Press, 1989.

⁴³ C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets...*, cit., 1682, p. 7.

elegante, mas capaz de tratar todas as artes e ciências. Fixam-se modelos civis do melhor uso da língua francesa, servindo a crescente instância de produção e consumo cultural, a corte.⁴⁴

Ora, a tratadística da dança do século XVIII é um exemplo óbvio do peso da língua francesa. Tomemos em consideração as traduções ou adaptações. Grande parte da “literatura estrangeira” do século XVIII surge como consequência ou reacção ao predomínio da informação francesa. John Weaver, em 1712, declara que a principal intenção da sua obra foi «render into *English* [as regras da dança], for the Benefit of those Professors who understood not the French Language».⁴⁵ As publicações de Raoul-Auger Feuillet e de Pierre Rameau são as que originam mais traduções e adaptações em inglês, alemão, castelhano e italiano.⁴⁶ Na relação entre diferentes culturas assume-se a referência do ensino francês, sendo a partir dele que se cria o consenso na disciplina.

O tratado impresso de dança circula, desta forma, entre uma comunidade de interessados e especialistas, procurando ser o ponto de referência para o ensino e a prática. O desejo de divulgação que, intrinsecamente, se relaciona com a passagem de manuscrito a impresso, afluído no início destas páginas, é inteiramente conseguido. Também a quantidade de traduções dos originais franceses confirma a dinâmica e a capacidade de transmissão da informação e a inevitabilidade em formar uma comunidade unida pelo ensino e a prática da dança.

Desta comunidade de profissionais e amadores constituem-se novos centros dinamizadores da prática da dança, sobretudo na segunda metade do século XVIII. Deixa-se de ter um centro cultural único para a produção da dança, focado na corte francesa, dispersando-se esta capacidade por novas cidades europeias, mas também, a outro nível, por novos meios de sociabilidade, aristocráticos e burgueses, que em breve analisaremos. Apesar destes novos centros culturais, ou antes, de uma dispersão dos centros de produção, e apesar das influências que estas novas condicionantes acarretam para a vivência da dança de corte francesa, há que sublinhar a permanência e a estabilidade de um certo estilo comum de dança, que se comprova pela fixação da autoridade do conhecimento.

⁴⁴ Cfr. Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Paris: Albin Michel, 1994.

⁴⁵ J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, p. 172.

⁴⁶ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança».

2.3. A Península Ibérica: centro receptor e difusor

Partindo da ideia, ainda agora tratada, da circulação de pessoas, costumes e práticas sociais, procuraremos descrever, breve, mas globalmente, o cenário político e social da Península Ibérica, em paralelo com o universo editorial da dança. Nessa descrição, tentaremos responder às seguintes perguntas: em que medida se contextualiza a publicação de doze livros sobre dança de corte, na Península, desde a primeira metade do século XVII até 1767?⁴⁷ E de que forma, no estudo desses tratados, se depreendem algumas das principais características de recepção e difusão de diferentes influências culturais entre Espanha e Portugal?

Seria fácil cair na tentação de olhar para o primeiro cenário europeu estudado como o principal centro difusor de práticas culturais e entender a Península Ibérica como um mero centro receptor e imitador. Na verdade, apesar de ter bebido muito da tradição artística italiana e da ordem cortesã francesa, o caso ibérico, como qualquer outro cenário de recepção, apresenta alguns traços de adaptação, renovação ou mesmo criação de novos registos culturais segundo a sua própria realidade. Serão estas algumas das questões que nos guiarão de seguida.

Entre meados do século XVII e meados da centúria seguinte, encontramos nove tratados escritos em castelhano, alguns com mais de uma edição.⁴⁸ E, de 1760 a 1767, publicam-se as três fontes principais do presente trabalho, os únicos tratados de dança escritos em português e conhecidos para a época moderna.⁴⁹

Nas páginas anteriores notámos como o estudo das dedicatórias em qualquer obra literária expressa muito das relações de influência no contexto da produção. Começemos por tomar em conta a dedicatória a Felipe III de Espanha de uma das mais importantes obras de dança antiga italiana, da autoria de Cesare Negri e publicada em Milão, em 1604, território

⁴⁷ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança». Convém fazer uma ressalva, pois a obra de Ferriol y Boxeraus é a única publicada fora da Península Ibérica. Como o autor é catalão e está escrita em castelhano incluímo-la nesta listagem. Cfr. Bartolomé FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas utiles para los aficionados a danzar. Proveso divertimiento de los que gustan tocar instrumentos y polyticas advertencias a todo genero de personas*, Cápua: Joseph Testore, 1745. Como já foi referido anteriormente, utilizamos a data de publicação do último tratado português (1767) por forma a balizarmos, cronologicamente, o nosso estudo. Na realidade, até 1893 não se conhece nenhuma outra obra sobre o ensino da dança, em português e em Portugal. Para esta data, temos a seguinte referência: Bento José de Freitas MENEZES; António Rodrigues RAMALHO, *Tratado de danças de sala*, Porto: Augusto d'Almeida ed., 1893.

⁴⁸ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança». Na verdade, só a obra de Juan Esquivel Navarro é do século XVII (1642). Todas as outras terão sido publicadas na primeira metade da centúria de 1700. Desconhece-se a data da primeira edição de algumas obras publicadas por Pablo Minguet e Irol, só havendo a certeza sobre a data da 2ª ou 3ª edições. Nem todos os autores eram espanhóis, pois por volta de 1759 encontramos a obra *Observaciones sobre el arte de la danza, de las muchas compuestas por don Joseph Ratier, antiguo académico en danza de las Academias Reales de Música de Francia, y Europa, como se verá al fin de este discurso*, impressa em Madrid, e escrita em castelhano, mas da autoria de Joseph Ratier, mestre francês. Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 451.

⁴⁹ Cfr. *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760; J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761; N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767.

que, na altura, estava sob o domínio político da monarquia espanhola. Apesar de patentear uma mera formalidade, a dedicatória ajuda-nos a destacar as relações políticas e culturais próximas entre Espanha e a Península Itálica nos inícios do século XVII, num alargamento de possessões territoriais que, convém não esquecer, incorpora a coroa de Portugal. Para além de sugestionar o gosto de Felipe III – que consta ter sido um bom dançarino – pelas diversões bailatórias da corte, o que não deixa de ser um louvor comum na imagem régia moderna, aproxima o autor milanês do círculo da aristocracia espanhola.⁵⁰ O conteúdo da obra também não se resume às danças renascentistas italianas: «Ogni sorte di Ballo, Balletto, & Brando d'Italia, di Spagna, & di Francia», apresentando a dança espanhola, juntamente com a francesa, como uma referência na arte da dança próxima da cultura italiana.⁵¹ Presenciamos, aqui, essa possibilidade de um “estilo europeu de dança” favorecido por uma lógica de alianças políticas.⁵²

Apesar de, à data de publicação do tratado de Negri, as danças de corte italianas já estarem a ser ultrapassadas por um novo gosto francês, em Espanha permanecem durante quase todo o século XVII. Este desfazamento em certos gostos, que se justifica por uma vontade de apropriação do modelo cultural que chega de fora, caracteriza a Península Ibérica como centro de recepção. Assim sendo, o primeiro livro espanhol sobre dança, de Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilha: impr. I. Gomez de Blas, 1642), data já de meados do século, mas ainda disserta sobre as *bajas* e *altas danças*. Embora não esteja assumida, a sua inspiração na

⁵⁰ O gosto pelos bailes, ou o gosto por bailar, tanto podia servir de elogio como de crítica ao monarca. Aos primeiros indícios de crise nos domínios espanhóis, Felipe III passa a ser criticado, precisamente, pela sua dedicação aos divertimentos cortesãos, agora vista como excessiva. Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 353. Milão, um dos centros de dança mais dinâmicos da Península Itálica, acaba por depender bastante das funções sociais do domínio espanhol: «Dapprima la corte imperiale, rappresentata dalla dedica a Filippo III; in secondo luogo la nobiltà spagnola, strettamente unita all'imperatore, che si identifica con i nomi dei governatori ed emerge dalle occasioni festive di cui il Negri è stato spettatore e protagonista; in terzo luogo la nobiltà locale con la sua tradizione di antica grandezza, ma di scarsa importanza politica attuale, che serve l'imperatore e si frammischia alla folla spagnola che la circonda; e da ultimo i notabili, le famiglie illustri, non necessariamente di tradizione aristocratica, che mescolano i loro nomi fra quelli dalla gente che conta.» A. PONTREMOLI, «La danza...», cit., 1994, p. 121.

⁵¹ C. NEGRI, *Nvove...*, cit., 1604. Também a obra de Fabritio CAROSO, *Nobiltà...*, cit., 1605, aponta modelos de dança espanhóis. Porém, estas referências não se repetem noutras regiões europeias, justificando-se, nestes dois casos, pelo contexto político italiano.

⁵² Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 426. Temos consciência de um certo exagero nesta expressão. No entanto, a obra de Cesare Negri tem um contributo importante ao registar a similaridade e o gosto comum entre a *bassa danza* italiana, a dança renascentista em voga no universo da aristocracia europeia, a *baja danza* espanhola e a *basse danse* francesa. Diferentes denominações vernaculares que apenas apontam para ligeiras adaptações ao gosto de cada região, ao nível da organização espacial das danças, da sua forma, da música, do vestuário, do estilo, da postura, entre outras possibilidades. Cfr. M. NORDERA, «The exchange...», cit., 2007.



obra de Negri é evidente, e uma partilha mais alargada de conhecimentos com mestres de dança italianos é reconhecida.⁵³

Na verdade, a presença de artistas italianos resiste mesmo às mudanças dinásticas nas coroas ibéricas. A Península Itálica perdeu, sem dúvida, alguma autoridade política e exclusividade cultural a partir do século XVII, como vimos; contudo, no que respeita à produção artística, que também inclui a circulação de artistas, encontra na Península Ibérica um fiel receptor.⁵⁴ No cenário português, sob a dinastia dos Habsburgo, a dupla influência dos modelos culturais espanhóis e italianos também é explicada por idênticas razões políticas. Se, depois da Restauração, Portugal vai aproximar-se a outras casas dinásticas, consolidando a autonomia da casa de Bragança, não é sua intenção afastar-se destes modelos culturais.⁵⁵

Porém, no que concerne à prática da dança de corte, sabemos que, nos finais do século XVII e no início de Setecentos, a França vai adquirindo estatuto de referência. E, na realidade, a dança revela-se como uma parte do modelo de cortesia que se constrói a partir da

⁵³ «Esquivel acknowledges their presence in Madrid, but at the same time he contends that they have adopted the Spanish style of dancing». M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p.431. Sobre a interação espanhola e italiana na produção artística, consulte-se Shirley B. WHITAKER, «Florentine opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of hispanic philology*, vol. IX, n° 1 (Outono 1984), pp. 43-66. Na introdução do espectáculo operático em Espanha, nos primeiros decénios do século XVII, sobressai a forte dependência nos artistas italianos, cuja presença na corte espanhola recebe todo o apoio político. À excepção do autor da primeira encenação operática espanhola, Lope de Vega, com *La selva sin amor*, toda a produção é italiana.

⁵⁴ Apesar da mudança dinástica, a escolha das esposas reais continua a permitir a aproximação a outras cortes estrangeiras. Se com a chegada de um novo rei Bourbon à corte espanhola, em 1700, há uma clara aproximação à influência francesa, o segundo casamento deste rei com Isabel de Farnesio, italiana, vai permitir que se continue a acolher artistas italianos por entre os novos artistas franceses que chegam. Dentro da literatura estudada, podemos dar um exemplo destes contactos, mas já para a segunda metade do século XVIII: Domenico Rossi, «famoso bailarín, gran maestro en este arte, músico compositor de numerosos bailes o pantomimas literárias, vino a España al frente de compañías italianas en 1772» e é o autor de um manuscrito de beleza e riqueza raras. Trata-se de uma obra que descreve um dos divertimentos equestres, já fora de moda na altura, mas bem apreciados pela casa de Bourbon em Espanha, as *Parejas*. Rossi é então o coreógrafo destes bailados/jogos hípicas, organizados com quatro quadrilhas com os principais membros da corte. Todos os artífices que participam na concepção, tanto do manuscrito (com desenhos do cavalo e cavaleiro magnificamente detalhados – cfr. figs. 35 e 36), como do próprio divertimento, são de origem napolitana. Domenico ROSSI (man.), *Las Parejas. Juego Hípico del siglo XVIII*, Matilde LÓPEZ SERRANO (est. crít.), Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987. Para mais informações sobre a dinâmica artística italiana durante o século XVIII, em especial o caso de Veneza, consulte-se J. SASPORTES, «A dança...», cit., 1985, pp. 50-59.

⁵⁵ Os primeiros casamentos consequentes da Restauração afastam Portugal da órbita dos Áustrias: D. Catarina de Bragança casa-se com Carlos II de Inglaterra, em 1662; D. Afonso VI casa-se com a francesa D. Maria Francisca Isabel de Sabóia-Nemours, em 1666, que depois desposa o regente D. Pedro, em 1668. Portugal fortalece-se, por um lado, com o seu antigo aliado, a Inglaterra e, por outro, com o principal rival de Espanha, a França. É uma oportunidade para um contacto mais directo com os costumes franceses por motivos políticos. No entanto, com a paz luso-espanhola, em 1668, há uma reaproximação aos Habsburgos austríacos e um afastamento político de França, devido à «Guerra da Sucessão de Espanha»: note-se que o segundo casamento de D. Pedro II com D. Maria Sofia Isabel de Neuburg, em 1687, e o de D. João V com D. Maria Ana de Áustria impedem que a influência francesa se torne central para a coroa portuguesa. Porém, este jogo político não equivale a um idêntico jogo cultural e, como veremos, será inevitável a atracção pelas danças francesas, apesar de, mesmo durante o século XVIII, o espaço para o teatro espanhol e a ópera italiana (que nos chega por via da presença austríaca) continuar a ser de grande relevo. Não só há partilha de influências, como esta, frequentemente, implica uma certa contrariedade entre aproximações culturais e políticas. Cfr. J. SASPORTES, *História da dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970; D. TERCIO, *História...*, cit., 1996 e António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e poder – o Real Edifício de Mafra*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, entre outros.

corte de Luís XIII e, sobretudo, de Luís XIV. Em Espanha, e com forte impacto em Portugal, a adopção deste novo gosto nas práticas cortesãs precipita-se com a mudança de dinastia e a ascensão ao trono de um rei francês, Felipe V de Bourbon, em 1700.⁵⁶ Se na orientação política se defende uma mudança não demasiado radical, já ao nível cultural temos de valorizar esta nova possibilidade de observação directa dos costumes cortesãos franceses na Península Ibérica.⁵⁷ De facto, como veremos mais adiante, toda a literatura de dança espanhola, e também portuguesa, do século XVIII, transmite a nova técnica das danças francesas, passando, igualmente, a enfatizar um conjunto de valores representativos de uma nova sensibilidade aristocrática.

Factor que contribuiu, em muito, para a fácil aceitação pelas cortes ibéricas das novas danças francesas foi o enriquecimento do cerimonial de corte. Aliás, os reis espanhóis Bourbon mantêm o sistema borgonhês de etiqueta, como forma de evidenciar uma continuidade com a dinastia dos Habsburgo.⁵⁸ Porém, se a importância das cerimónias permanece, é inegável uma nova sensibilidade no cumprimento dessa etiqueta, ao gosto francês. É nesta perspectiva que explicamos o contributo das artes, em especial da dança. A dança serve, neste ponto, como estratégia de cortesia, fortalecendo não só a etiqueta social pública, como também a disciplina individual. É um meio de visualizar o poder, ou seja, um baile tanto pode evidenciar o controlo sobre o conjunto dos presentes (como do rei sobre a corte, já observado), como o controlo do indivíduo sobre si próprio. Mas é, igualmente, um instrumento de poder assente na sociabilização, quer falemos de baile, como de um *ballet*, em que a ostentação do poder é ainda mais exuberante.

Como já apontámos, a dança é a manifestação de uma cultura cortesã relativamente comum às principais casas reais europeias, exemplo de trocas culturais, da partilha de gostos e estilos. A qualidade das danças de corte francesas também assenta na novidade destes distintos contributos. A imposição de um estilo convive com um espaço de adaptação ao que

⁵⁶ Por exemplo, em Barcelona, a primeira referência às danças francesas «es en la relación que describe las fiestas organizadas con motivo de la entrada en Barcelona en el año 1701 de Felipe V. En las danzas que configuran la Momeria [fiesta cómica] celebrada en el salon del palacio real encontramos un “minovet” [minuete] descrito como un “baylete que consiste en formar como un lazo al sarao, cambiándose de puesto, atravesándose”». Jordi RAVENTÓS I FREIXA, «La danza francesa en Barcelona durante el siglo XVIII: recepción y transformación», *Revista transcultural de Música*, 2 (1996), s.p.

⁵⁷ A mudança dinástica dos Habsburgo para os Bourbon «supuso quizás una ruptura menos radical de lo que a veces se ha imaginado, en la medida en que el gobierno prosiguió sus esfuerzos para mantener el imperio americano y una importante flota atlántica, a pesar de que se abandonara la vieja intromisión en la Europa nórdica y central, característica de los siglos XVI y XVII.» James CASEY, *España en la edad moderna. Una historia social*, Valência: Biblioteca Nueva, Universitat de Valência, 2001.

⁵⁸ A coroa espanhola seguia, desde tempos medievais, uma cultura cortesã baseada neste sistema borgonhês, que evocava, por um lado, o carácter sagrado da realeza e, por outro, a obediência à corte, através do uso de cerimónias (coroações, entradas reais, cerimónias religiosas e outras mais quotidianas) que reforçam uma etiqueta assente na distância (física e visual), relembrando a hierarquia e impondo a ordem. Cfr. Charles C. NOEL, «La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)», *Manuscripts*, 22 (2004).

é tradicional a cada região. Assim se justifica a presença ibérica na literatura de dança e na própria dança. Entre um centro difusor protagonizado pela França e um centro receptor focado, neste momento, em Espanha, há, por vezes, trocas de papéis, ou seja, a circulação de influências não tem um sentido único.⁵⁹

Neste campo, a presença da “cultura espanhola” no cenário europeu sobrepõe-se à portuguesa, inegavelmente. Podemos falar em danças de corte francesas de inspiração espanhola, como a folia e a sarabanda.⁶⁰ Mesmo no que diz respeito às contradanças, o novo estilo de dança de baile em franca expansão no século XVIII, elas são “enriquecidas” com um gosto local pelos tratados espanhóis que as registam.⁶¹ Mas não nos referimos apenas a adaptações, pois encontramos nas obras de Pablo Minguet e Irol capítulos inteiramente dedicados às danças mais tradicionais, porque «en algunas Danzas à la Francesa se les pueden hacer diferentes passos, ò movimientos del Danzar à la Española, y por el contrario en muchas Danzas Españolas, tambien se les pueden hacer algunos passos del danzar à la Francesa», assumindo quase uma paridade no valor e na utilidade dos dois registos de danças.⁶²

Já para o caso português não é possível falarmos de uma mesma imposição cultural.⁶³

Uma das poucas exceções que podemos referir é a dedicatória à «Madame l'Ambassadrice de

⁵⁹ Consta que «one or more Spanish dancing masters went to Paris to serve Queen Ana Mauricia, sister of Felipe IV and wife of Louis XIII. It is known that at least the Spaniard “Jean” López de Gargas served as her *musicien* between 1634 and 1640. The usual method which Felipe IV employed to induce people to serve in various capacities under his sisters in Paris and Vienna was to guarantee them the same post in Madrid upon their return.» M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 500. A circulação de princesas torna as suas cortes centros de recepção e de difusão cultural.

⁶⁰ No índice da recolha de danças de Felix Kinski, também encontramos a indicação para um «Paspie novo de Espana», que poderá indicar uma dança francesa coreografada por um mestre espanhol ou com alguma influência espanhola no estilo de dançar ou na música. Cfr. BPMP – n.º geral 1394: «Choregraphie...», cit., 1751, p. 50.

⁶¹ Baseando-se as contradanças numa sucessão de figuras de encadeamento dos vários pares, deixando alguma liberdade para a execução dos passos, é precisamente neste espaço de criatividade que mestres espanhóis, como o catalão Ferriol y Boxeraus, decidem incorporar certos passos com origem nas danças espanholas, adaptando, assim, as danças estrangeiras a um registo original e diferente. Cfr. B. FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas...*, cit., 1745. No final do século XVIII esta adaptação não foi suficiente para impedir que vozes mais críticas protestassem contra o excessivo gosto destas contradanças, defendendo uma presença ainda maior das danças tradicionalmente espanholas. «Los aplausos que adquirió en España esta nueva ciencia fueron tan grandes, que á poco tiempo olvidaron los naturales todas sus danzas y bayles para admitir las contradanzas, como se ve en Cataluña, donde apenas ha quedado memoria de su bayle nacional.» Juan Antonio IZA ZAMÁCOLA (pseud. Don PRECISO), *Elementos de la ciencia contradanzaria, Para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c.*, Madrid: Imprenta de la viuda de Joseph García, 1796, pp. 3-5.

⁶² Pablo MINGUET E IROL, *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta figuras* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, s.d., p. III. Estas danças espanholas podiam ser as seguidilhas e o fandango, entre outras. Idem, *ibidem*, p. IV. Temos conhecimento do mesmo autor publicar outra obra com o título *Breve tratado de los passos del danzar a la española* (Madrid: ed. autor, 1764), apenas de 14 páginas, que será, muito provavelmente, a reedição de um capítulo de outras obras suas, o que denota um interesse do mercado pelas danças mais tradicionais.

⁶³ José Tomás Cabreira, tradutor de *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, que segue tão de perto o trabalho de Pablo Minguet e Irol, ignora este espaço dedicado ao dançar espanhol. Nem traduz, nem o aproveita para descrever danças portuguesas. Na realidade, não há registo de danças portuguesas em obras impressas do século XVIII.

Portugal» de uma das danças incluídas na *XV^{me} Recueil de danses pour l'année 1717*, organizadas pelo editor Dezais.⁶⁴ Apelidando a dança de «La Ribeyra», uma dança de baile para um casal, supõe-se que o coreógrafo pretenda transmitir um estilo “aportuguesado”. Na realidade, estudando e interpretando a coreografia, a diferença nesta dança surge numa presença maior de *épaulés* (colocação do tronco ligeiramente de perfil, avançando um dos ombros), um elemento distintivo das folias espanholas. A caracterização da dança acaba, assim, por ter um cunho ibérico generalizado, ou seja, não há uma transmissão, uma identificação com o que seria específico das danças portuguesas.

Dois factores a destacar neste caso: a situação privilegiada dos embaixadores como agentes culturais e o papel intermediário de Espanha, óbvio numa primeira dimensão geográfica, entre Portugal e França. Ambos são verdadeiras vias de importação de hábitos.

A relação com Espanha, e o seu peso no rumo político e cultural português, tem vindo a ser considerada. Será possível descrever, deste modo, um contacto com as danças francesas exclusivamente via Espanha pela leitura dos tratados de Pablo Minguet e Irol e Bartolomé Ferriol y Boxeraus? Ou terá havido um acesso directo à produção francesa sobre dança?

Reflectindo, por agora, sobre a última das questões enunciadas, este contacto mais imediato podia contar com os mestres de dança e artistas franceses ou com outros estrangeiros, estrangeirados e embaixadores, que não só trariam novos hábitos de cortesia e divertimento, como também obras literárias sobre o tema. Concentremo-nos na diplomacia, que também tem esta função cultural, em que os embaixadores intervêm de forma cada vez mais especializada e consciente, provocando, muitas vezes, um processo de “aculturação” responsável pela introdução de certos costumes áulicos estrangeiros em Portugal, aquando do seu regresso.⁶⁵

A corte francesa seria, com certeza, a mais exigente ao nível de preparação cortesã. José da Cunha Brochado (1651-1733), bom conhecedor dos meandros da corte de França, graças à sua experiência como diplomata, salienta, nas suas memórias, os diversos aspectos na avaliação da reputação social de um embaixador e adverte: se em Lisboa o olhar social foca as «grandezas superficiais», para a «Corte de França é necessario, que o Embaixador affecte uma grande singeleza; que seja facil nos primeiros encontros, mais grave nos segundos, que este é o caracter dos francêses. Deve mostrar pouca inclinação ao fausto, e magnificencia, sem fugir

⁶⁴ «Madame, Le grand Nom qui porte l'une de mes Dances m'animé à lui donner tous mes soins, et toute l'aplication dont je suis capable, mais il lui manque encor l'honneur de l'aprobation de Vôte Excellence. Ce seroit l'heureux présage de son succez et une occasion favorable pour justifier la liberté que je prens de vous la presenter, et de me dire avec tout le respect, et le dévouement possible.» *XV^{me} Recueil de Danses pour l'année 1717*, Paris: Dezais, [1717], p. 11.

⁶⁵ Cfr. Pedro CARDIM, *Embaixadores e representantes diplomáticos da coroa portuguesa no século XVII* (sep.), Lisboa: Universidade Nova, 2002.

ao próprio, e ao decente, e com isto se livrará de críticas e de reparos, porque estes homens são difíceis de contentar, e nada dos outros lhes parece bem.»⁶⁶ Divulga-se todo um código social de grande decoro, que estes representantes diplomáticos têm de adquirir e dominar antes de fazerem a sua entrada na corte – «sejão muito exactos a observar tudo, e a conferir tudo».⁶⁷ E, como a arte da dança é uma disciplina do bom comportamento, o baile é recebido pelos leitores portugueses como uma oportunidade de se educarem neste exigente protocolo da corte, a que a sociedade portuguesa não ficou indiferente.⁶⁸

Porém, não havendo estruturas nem conhecimentos para transformar a corte portuguesa à imagem da dinâmica europeia, «uma boa parte da energia do soberano seria, assim, aplicada na recolha de uma exaustiva informação, que o elucidasse sobre os mais minuciosos aspectos da estrutura curial francesa que, neste particular, lhe servia de modelo.»⁶⁹ É neste propósito que também se enquadra a produção literária dos vários enviados diplomáticos, como Brochado, apesar do contexto político do reino, que se encontra em guerra com Espanha e França pela sucessão ao trono espanhol, aquando do início do reinado de D. João V.⁷⁰

Pesem embora estas rivalidades políticas, poder-se-á afirmar que, na importação de modelos culturais, D. João V representa o esforço maior em igualar a sua corte e a sua imagem à de Luís XIV, a sua máxima referência.⁷¹ Como tem sido observado, a aproximação

⁶⁶ José da Cunha BROCHADO, *Memórias de José da Cunha Brochado*, Mendes dos REMÉDIOS (antol. e estudo introd.), Cascais: Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 1996, pp. 41 e 42-43. Esteve em Paris, em funções diplomáticas, durante o reinado de D. Pedro II, de 1695 a 1704, primeiro como secretário do Embaixador, o marquês de Cascais, D. Luís Álvares de Castro, e depois, a partir de 1699, quando este regressou, assumiu a função de Enviado Extraordinário. São vários os pormenores da vida de corte que observa com atenção: o vestuário, o transporte, a criadagem e família, as cortesias, os divertimentos e a etiqueta das precedências.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 43.

⁶⁸ O marquês de Cascais, que Brochado acompanha em Paris, antes de fazer a sua entrada oficial perante a corte «foi ver um baile, que se dava em casa do Duque de Orleans no Palacio Real, e no mesmo lugar se achou o Embaixador de Veneza Hirisso», com quem acaba por ter um desentendimento protocolar que Brochado descreve e explica. Este episódio não serve mais do que para demonstrar como a função do baile reflecte a estrutura curial francesa. Idem, *ibidem*, pp. 39-40.

⁶⁹ A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002, p. 87.

⁷⁰ O mesmo se verifica noutras fontes literárias de origem política, em que o debate de meros assuntos governativos passa a partilhar a atenção com descrições e avaliações de actos cerimoniais cortesãos. Na introdução às memórias históricas do 1º conde de Povolide, Carmen M. Radulet afirma que «o interesse que o Conde dedica à descrição do cerimonial [...] é justificado pela consciência de que o formalismo não representa para um nobre uma mera imposição do poder monárquico: ele materializa, através do símbolo, a posição e a importância social de cada indivíduo», garantia de estabilidade social. Tristão da Cunha de ATAÍDE, 1º conde de Povolide, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, António Vasconcelos de SALDANHA; Carmen M. RADULET (introd.), Lisboa: Chaves Ferreira. Publicações, [D.L. 1990], p. 55.

⁷¹ «ce prince ressembloit beaucoup à Louis XIV par les traits, la démarche, l'air noble et majestueux. On a dit de ces deux monarques, qu'aucun mortel n'avait osé supporter leurs regards.» Visconde de Santarém cit. in A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002, p. 29. A imposição física do rei francês é uma descrição exemplar e habitual, aliás, em alguns tratados de danças francesas, mesmo que escritos por um catalão: «porque aviendo estimado siempre los ejercicios del cuerpo, [Luís XIV] anadiò à los dones de naturaleza, todo el adorno, gracia, que puede adquirirse» B. FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas...*, cit., 1745, p. [XII]. É a força desta imagem que

ao modelo cortesão francês foi um processo difícil e moroso, continuando Portugal a partilhar de influências artísticas italianas e de certas práticas cerimoniais espanholas, com um propósito de «dupla afirmação da identidade nacional e de um ideal de corte», como afirma Diogo Ramada Curto.⁷² Tratava-se de uma política de prestígio com ambição internacional que D. João V procurava protagonizar, para o que muito contribuiu uma melhoria das condições materiais do reino, sobretudo com o aumento do afluxo de ouro do Brasil. Uma das acções desta política revelou-se no incentivo das artes, expressando o poder como forma de espectáculo, em que a música era a sua principal linguagem.⁷³ Promove-se a circulação de artistas e intelectuais,⁷⁴ num ambiente de curiosidade cultural que também preparará o caminho para a publicação da literatura de dança em Portugal, sintomática deste contacto com o estrangeiro e, fundamentalmente, do poder de atracção pela «primeira Droga, que a França nos manda, que he a Moda».⁷⁵ A dança entende-se, nesta ordem de ideias, como um manual de aprendizagem do cerimonial cortesão de referência europeia. No fundo, um sinal da riqueza cortesã.

Todavia, terá este esforço de imitação áulica inspirado um cerimonial promotor da sociabilidade e dos prazeres artísticos, ou terá sido antes um cerimonial demasiado formal e paralisante? E a riqueza material obtida das minas brasileiras terá contribuído para algo mais na vida cortesã do que um mero suporte do fausto e luxo da Corte?⁷⁶

impressiona e motiva D. João V a promover um exercício de poder mais teatral, onde a dança também contribui para a construção da imagem pública do soberano e da sua corte. Pode entender-se que a dança, juntamente com outras importações francesas, como o traje, as artes decorativas e mesmo as letras, por exemplo, também se enquadra num «vasto e coerente sistema ao serviço dessa ideia de grandeza que se associa agora ao poder real.» A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002, p. 66.

⁷² Diogo Ramada CURTO, «Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)» in *A memória da Nação*, Francisco BETHENCOURT e Diogo Ramada CURTO (org.), Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 de Outubro de 1987, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1991, p. 211. Relembramos a estratégia de casamentos da coroa portuguesa que, com uma intenção de estabilidade e autonomia, garante uma certa neutralidade no cenário dos conflitos europeus.

⁷³ O gosto pela música italiana reflecte-se com o triunfo da ópera na corte portuguesa, no reinado de D. João V. Às dificuldades estruturais no desenvolvimento desta arte, dentro e fora da corte, contrapõe-se o incentivo da rainha D. Maria Ana de Áustria – e mais uma vez presenciamos o papel das mulheres na implementação de costumes estrangeiros nas cortes onde vão casar. O espectáculo operático será uma oportunidade de prática e ostentação cortesã, onde também encaixa, com maior formalidade, o gosto pelas danças francesas. Cfr. Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge: University Press, 1989.

⁷⁴ Nesta importação de ideias e costumes pela circulação de pessoas, remetemos ainda para a importância dos estrangeirados. Daniel Tércio dá-nos o exemplo de Alexandre de Gusmão, com formação e serviço prestado à coroa em Paris. De regresso, enquanto secretário particular de D. João V a partir de 1730, «a sua presença e influência [...] contribuíram possivelmente para a afirmação das componentes laicas da vida de corte, de moldes europeus, nas quais a dança e a música eram disciplinas indispensáveis.» São de referir alguns exemplos das suas competências literárias de fundo artístico, como a redacção de três libretos de ópera e uma adaptação para português da peça *Georges Dandin ou Le Mari Confondu* de Molière. D. TÉRCIO, *História...*, cit., 1996, p. 122.

⁷⁵ D. Luís da CUNHA, *Testamento político*, p. 61 cit. in A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002, p. 67.

⁷⁶ Os desabafos das princesas são comuns, como o de D. Mariana Vitória, futura esposa de D. José. De origem espanhola, passou a sua infância na corte de Versalhes, prometida a Luís XV. O enlace nunca se concretizou. Garantiu-se, no entanto, uma educação de grande cuidado e requinte. Já em Lisboa, em 1736, escrevia para a sua mãe: «Não aguento mais estas impertinências do luto.» É o exemplo das obrigações protocolares criticadas pelo



Fig. 3. A gravura de François Harrewyn, representando D. João V (1730), é baseada, supostamente, numa pintura do francês Jean Ranc (1674-1735), que visitou Portugal em 1729 para, a pedido de Felipe V, pintar a família real portuguesa para o Palácio Real de Madrid. Ranc foi discípulo de Hyacinthe Rigaud, autor do célebre quadro de Luís XIV (1701, Museu do Louvre, Paris) que passa a ser encarado como modelo de retrato régio, o que é perfeitamente visível na gravura aqui apresentada. Esta circulação de artistas representou para a corte portuguesa a possibilidade de igualar o estilo francês de definição da imagem da monarquia. Para além das tradicionais insígnias reais, a postura do corpo de D. João V (ajustada a uma quarta posição em dança, como perceberemos mais adiante) também se impõe como um símbolo de majestade e poder.

seu excesso impeditivo de distrações que reforcem o saber viver cortesão. E este saber viver critica-se também por se resumir, na realidade, à imagem do luxo. Uma opulência enganadora como avisará Alexandre de Gusmão a D. João V: «Parece-nos, senhor, que o Reino está rico, porque nos engana Lisboa cheia de luxo.» Cit. in Maria Beatriz Nizza da SILVA, *D. João V*, s.l.: Círculo de Leitores; Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, pp. 116 e 176.

A resposta nunca poderá ser dada nestes termos, obviamente, pois podemos simplesmente conceder à corte portuguesa uma outra encenação do poder, um outro entendimento da solenidade. Será esse entendimento que também justificará um reprimir dos divertimentos cortesãos e uma intensificação de actos de devoção religiosa no final do reinado de D. João V, anos de doença do rei.

No entanto, será esta a base das críticas dos estrangeiros que visitam o reino, sobretudo entre finais do século XVII e século XVIII. Descrevem, regra geral, um “centro receptor” ineficaz, acusando as elites de levarem uma vida muito retirada e regida por um cerimonial triste e deselegante, quando comparadas com as principais cortes europeias. Porém, atente-se à descrição de Giuseppe Gorani, na década de 1760, onde protocolo e divertimento convivem lado a lado: «Frequentes vezes fui à Ópera Italiana, na Sala Real de Espectáculos. Entrava gratuitamente e o espectáculo era de uma grande beleza e boa organização. Tornava-se, contudo, incomodativo porque, à entrada e à saída, no começo e no fim de cada acto ou bailado, era obrigatório fazer vénias diante do camarote real.»⁷⁷

Enquadramo-nos aqui já no reinado de D. José, «o Reyno dos homens os mais illustres, entre todas as Artes, que se tem aperfeiçoado debaixo do seu governo, e com as liberdades de hum tam potente Monarca, a dança tem feito os mais rapidos progressos; e se vé todos os dias sobre os tablados, ou theatros de Lisboa; este novo genero de spectaculos debaixo do nome de Opera, que inventaraõ os Romanos, e os Venezianos».⁷⁸ Assim reza o prólogo de um dos três tratados portugueses, todos eles, aliás, publicados sob esta coroa. A ópera, onde a dança se enquadra como um *intermezzo*, na dimensão teatral da sua actividade, é uma das grandes paixões do casal monarca – «O verdadeiro centro da actividade dos primeiros tempos do reinado de D. José foi a construção da Casa da Ópera», depois conhecida como Ópera do Tejo, destruída pelo terramoto de 1755, meses depois da sua inauguração.⁷⁹

Sob este rei, é normal referir-se uma certa renovação da vida de corte. Leia-se, de novo, uma passagem de Gorani: «Tudo quanto aprendemos acerca da Corte de Lisboa com sujeitos que a tinham visitado no reinado de D. João V, de nada me servia na Corte de D. José I e do seu Primeiro-Ministro, pois este havia completamente mudado a vida de corte, bem como o espírito do governo.»⁸⁰ Presenciamos, primeiramente, um afastamento da imposição religiosa nos divertimentos cortesãos, em que o poder se expressava através da música sacra, de uma

⁷⁷ Giuseppe GORANI, *Portugal. A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, Castelo Branco CHAVES (trad., pref., e notas), s. l.: Círculo de Leitores, 1992, p. 140.

⁷⁸ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 3-5.

⁷⁹ Nuno Gonçalo MONTEIRO, *D. José na sombra de Pombal*, s.l.: Círculo de Leitores; Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006, p. 63.

⁸⁰ G. GORANI, *Portugal...*, cit., 1992, p. 74.

“ópera ao divino”. D. José retirava mais prazer da música profana – «Seria excessivo afirmar que a ópera substituiu a Capela Real (Patriarcal) enquanto espaço de representação do poder. Mas, [...] parece legítimo supor-se que as prioridades se tinham claramente invertido.»⁸¹

Pode considerar-se, então, que a Casa da Ópera é um símbolo, porque de existência efémera, da promoção da vida artística fora do circuito fechado da corte, tocando também uma outra dimensão da sociedade civil. No fundo, surge um sentimento de mudança perante o reinado anterior. A segunda metade do século XVIII assiste «à própria redução da importância da corte, no sistema geral das trocas sociais» promovidas pelo ministro do rei, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro marquês de Pombal.⁸²

Não sendo o propósito deste trabalho efectuar uma análise sistemática da estrutura social do Antigo Regime, é importante assinalar a dinâmica que justifica a nossa referência, mais à frente, a “praticantes ideais” e “leitores reais”. De facto, ter em conta essa dinâmica social permitir-nos-á contextualizar, nos parágrafos seguintes, a “recepção” do saber da dança e a “difusão” da tratadística portuguesa. Isto é, esta «redução de importância», que acabámos de citar, não implica uma perda de referência modelar por parte da corte, pelo contrário, torna-se mais acessível e reproduzível nas vivências que lhe eram próprias e exclusivas. De facto, a melhoria das condições materiais do reino permitem «reforçar a autoridade do Estado, fornecendo-lhe os meios de controlar a aristocracia através de tenças e remunerações, ao mesmo tempo que se rodeia de um número crescente de burocratas e intelectuais.»⁸³ É por esta “nova burguesia ascendente”, cujos privilégios financeiros e comerciais quase se equiparam aos privilégios de honra da nobreza, que a dança será recebida como testemunho dos valores da sociedade de elite. Em Portugal, as danças de corte funcionarão mais como instrumento de poder social do que político.

Será este, por fim, o cenário a partir do qual se começa a compreender a necessidade da publicação de tratados de dança em Portugal. Por um lado, poderão ser reflexo do gosto de uma corte que, apesar de tudo, ditava a norma do comportamento civil e, por outro, de uma sociedade mais rica, porque também mais dinâmica entre os seus diferentes estatutos. Na apresentação que se segue da literatura portuguesa sobre dança e nos vários pontos do nosso trabalho, o aprofundamento deste contexto social e político será mais visível.

Terminamos com a necessidade de uma salvaguarda. O relevo que, por vezes, damos a uma visão mais crítica prende-se com o facto do nosso estudo se centrar na recepção das danças francesas em Portugal, por via das fontes literárias. Nesta perspectiva há uma lentidão,

⁸¹ N. G. MONTEIRO, *D. José...*, cit., 2006, pp. 64-65.

⁸² D. R. CURTO, «Ritos e cerimónias...», cit., 1991, p. 227.

⁸³ A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002, p. 90.

uma falta de condições estruturais e de costumes aquando da sua comparação com outros cenários. Interessa-nos aqui mais a reacção ao que vem de fora, mas não pretendemos negar a validade e a legitimidade do que é particular dos costumes portugueses. Só com esta premissa da comparação, uma comparação também incentivada pelos contemporâneos, faz sentido descrevermos Portugal como centro receptor, em termos qualitativos.

2.3.1. Os tratados de dança portugueses

As publicações portuguesas sobre dança apresentam-se integradas numa cultura do impresso que começámos a analisar no início destas páginas. São ainda fruto da dinâmica europeia de trocas culturais, reflectindo o impacto do movimento de recepção e difusão no cenário das danças de corte. Podem testemunhar, assim, as diferentes respostas dentro da Península Ibérica, na medida em que frente às doze publicações espanholas apenas surgem três portuguesas, dentro do mesmo género da tratadística da dança e da mesma cronologia. A análise um pouco mais pormenorizada destas fontes, sobretudo no que concerne ao ambiente de criação autoral e editorial, contribuirá para compreendermos melhor o conteúdo dos tratados portugueses – o que ensinam, de que forma e o que permanece ausente.

Concentrar-nos-emos, fundamentalmente, nos únicos exemplares do género tratadístico para a dança em Portugal no período moderno⁸⁴: a tradução de José Tomás Cabreira, intitulada *Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas* (Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760); a obra de Julio Severin Pantezze, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças* (Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761); e a de Natal Jacome Bonem, *Tratado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama* (Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767).

⁸⁴ Há que apontar outras fontes que também se relacionam directamente com as danças do período em questão. Referimo-nos, em primeiro lugar, ao manuscrito «Choregraphie...», cit., 1751 (BPMP – n.º geral 1394) e ainda a outros três artigos, «Carta I. sobre a dança», «Carta II. Sobre a dança figurada, ou Pantomimo» e «Carta III. Sobre as regras do theatro pertencentes ao Pantomimo» in *Jornal encyclopedico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a noticia dos novos descobrimentos em todas as sciencias, e artes* (Março, Abril e Maio), Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1791, pp. 323-330, 39-47 e 188-197, que são traduções de três das célebres cartas sobre dança, publicadas em 1760 por Noverre. Cfr. Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur les danses et sur les ballets*, Estugarda-Lyon: Aimé Delaroche, 1760.



Fig. 4, 5 e 6. Folhas de rosto dos três tratados de dança publicados em Portugal durante o século XVIII.

No que concerne às informações biográficas sobre as figuras ligadas a estes tratados, como elas são extremamente escassas, optámos por seguir, em grande medida, as pistas fornecidas pela dimensão material das obras em apreço, designadamente o modo de apresentação dos autores e o local das edições, dimensões que nos remeterão, por exemplo, para a eventual naturalidade dos mesmos, o seu local de trabalho e profissão. Assim, as personagens vão sendo desvendadas ao longo destas páginas, respeitando o ritmo das diferentes questões colocadas.

As três obras são de natureza didáctica logo ao primeiro olhar, isto é, no formato, dimensão e título, sem mencionar, para já, o conteúdo e a linguagem. Transpondo para as obras a análise que fizemos no início destas páginas, vamos encontrar, do mesmo modo, livros que se inserem no formato oitavado⁸⁵ e quanto à dimensão, apenas o de Bonem atinge as 150 páginas, enquanto o de Pantezze pouco passa das 60 e a obra de Cabreira conta umas 30 páginas. Criam-se, assim, livros manuseáveis e transportáveis, em sintonia com uma prática específica que os títulos esclarecem – no caso de Cabreira responde-se, directamente, ao desejo dos portugueses dançarem *à francesa*; Pantezze, por seu lado, é mais simples e curto, remetendo imediatamente para o ensino das contradanças; e de Bonem espera-se que a experiência da dança confira uma correcta maneira de estar.

Estamos em meados do século XVIII, época já anteriormente caracterizada por um espírito mais acentuado de abertura e renovação cultural. Estas publicações são uma das expressões do movimento de consumo e divulgação do que vem de fora e relacionam-se com diferentes pontos de difusão: França, Espanha, Inglaterra e Itália. Para além da evidência dos

⁸⁵ Cfr. J. J. A. DIAS, *Iniciação...*, cit., 1994, p. 34. A obra traduzida por Cabreira mede 13,5cm, a de Bonem 14cm e a de Pantezze 15,5cm.

títulos – um deles relaciona-se directamente com o universo cultural francês e outro, apontando o ensino das contradanças, deixa adivinhar a influência inglesa⁸⁶ –, os próprios nomes dos autores são elucidativos. É, igualmente, na folha de rosto que podemos recolher a maior parte da informação sobre os autores (ou tradutores), cujos nomes estão, por sinal, bem visíveis.

Apenas um será português, José Tomás Cabreira, assumindo-se, aliás, como o tradutor de *Arte de dançar à franceza*. Os restantes ostentam um nome claramente estrangeiro. Como são raros os dados sobre as suas vidas, entendemos que será legítimo presumir a sua ascendência a partir do nome. Desta forma, Julio Severin Pantezze será italiano, lembrando-nos o estudo da presença artística italiana abordada nas páginas anteriores. Bailarinos e coreógrafos, como poderia ser o caso de Pantezze, chegavam a Portugal normalmente integrados em companhias de ópera italiana, constituindo o grosso do grupo profissional relacionado com a dança no nosso país.⁸⁷

Inocêncio Francisco da Silva sugere para o nome de Bonem, de clara aparência francesa, a possibilidade de estarmos na presença de um criptonónimo ou pseudónimo.⁸⁸ É uma hipótese muito pouco sustentável, sobretudo no que respeita à dúvida sobre a origem francesa do autor, tanto mais que a figura do mestre Bonem parece ter ficado na memória popular, lendo a jocosa crónica de Camilo Castelo Branco: «este francez [...] tinha uma filha esbeltissima, engraçada de todos os amavios francezes, e muito esquiva aos amores dos discipulos de seu pai, até á hora fatal em que o pé, n'um difficil passo de minuete com o deus frecheiro, lhe escorregou em ladeira de flôres, e... ella lá vai com o conde-barão d'Alvito embrenhar-se nas florestas de Cintra. O mestre de dança bravejou, pediu vingança ás leis, ao direito internacional, ao ministro omnipotente Sebastião José de Carvalho. O ministro e as justiças sorriram, sob capa, do atribulado dançarino.» A crer em Camilo, esta história também inspirou coplas satíricas à época, o que terá levado à partida de Bonem de Portugal, deixando a sua filha para trás.⁸⁹

⁸⁶ Cfr. *Arte de dançar à franceza...*, cit., 1760. Pantezze só confirma a referência inglesa das contradanças no interior da obra: «facilito o modo para se aprenderem as Contradanças Inglezas». J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. IV.

⁸⁷ Vejamos, por exemplo, que «1752 marca a chegada de David Perez, célebre compositor da escola napolitana, que começa por dirigir o Novo Teatro da Rua dos Condes, no qual se instala uma companhia de dança bem guarnecida.» J. SASPORTES, *Trajectoria da dança teatral em Portugal*, Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 41. O nome de Pantezze aparece mal escrito nalgumas monografias (“Pontezze”). Será, sem dúvida, por lapso, pois a sua grafia é bem perceptível na folha de rosto da obra.

⁸⁸ Innocencio Francisco da SILVA, «Bonem, Natal Jacome» in *Diccionario Bibliographico Portuguez*, tomo VI, Lisboa: Imprensa Nacional, 1862, p. 268.

⁸⁹ Camilo Castelo BRANCO, «A dança» in *Noites de insomnia offerecidas a quem não pode dormir*, vol. IV, Porto: Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, 1929, pp. 266-267.

Mas encontrando espaço para alguma especulação, poder-se-ia questionar se, na possibilidade de serem nomes fictícios, não se trataria de uma estratégia comercial, permitindo relacionar directamente os tratados à autoridade dos países criadores das danças de corte. Na verdade, a pouca informação que parece existir sobre estas personagens leva-nos a duvidar se seriam nomes conhecidos no universo literário ou artístico. Supomos que sejam todos mestres de dança, apesar de somente Felix Kinski, tradutor do manuscrito «Choregraphie...» de 1751, e Bonem assim se apresentarem na folha de rosto.⁹⁰ Como assinalaremos no quarto capítulo, a maior parte dos mestres de dança em Portugal, assim como bailarinos ou coreógrafos, era de origem estrangeira, sobretudo francesa e italiana. Daí talvez se justificasse a importância de destacar o nome estrangeiro do autor.



Fig. 7 e 8. Primeiras folhas do manuscrito de Felix Kinski (1751) (original a cores).

Estas actividades – mestre, bailarino e coreógrafo – combinavam-se, frequentemente, na mesma pessoa. Segundo Daniel Tércio, a primeira referência que se encontra para Kinski, de origem mais incerta, data de 1742, mas a partir de 1752 aparece a «residir nos celeiros da Cordoaria [no Porto], onde apresentava comédias, danças e cantos. Provavelmente, dirigia uma companhia itinerante, sediada no teatro improvisado».⁹¹ Kinski teria, porventura, mais oportunidade de protagonismo no espaço teatral do Porto do que em Lisboa. Consegue, aliás, o patrocínio de umas das famílias ilustres da cidade, destinando a sua obra a D. Manuel de

⁹⁰ Quanto a Pantezze, na licença do Ordinário à sua obra lemos o seguinte: «nenhum inconveniente póde haver para deixar de se fazer publico, [...] e para que o mesmo Author tem as partes, que se não encontrarão facilmente em outro Professor.» J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. LXII. Para o caso de Cabreira, cfr. «Cabreira (José Tomaz)» in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. V, Lisboa: Editorial Enciclopédia, s. d., p. 316.

⁹¹ D. TÉRCIO, *História...*, cit., 1996, p. 163. Tércio coloca duas hipóteses quanto à origem de Kinski, francesa ou polaca.

Figuerola.⁹² É possível que se trate, justamente, de uma encomenda particular, justificando-se assim o manuscrito, sem nenhuma intenção expressa de publicação. Seria com certeza para uso pessoal da família Figuerola, enriquecendo os seus costumes de sociabilização com um «Libro de Diferentes Danzas que se estilan Bailar en saraos Políticos y en Palacios de Distintas Cortes», como aparece escrito a anteceder a folha de rosto. Mas não aprofundaremos, de momento, este caso.

Mesmo sem fontes para o provar, o normal seria que os autores dos tratados tivessem aula aberta em Lisboa. Veja-se Bonem, apesar de publicar a sua obra em Coimbra, a crónica de Camilo coloca-o em Lisboa – «Este francez que tanto polira e lapidára o bruto diamante das damas lisbonenses da côrte de D. José I».⁹³ Aliás, apesar de existir uma certa itinerância num grupo de artistas, nunca se encontrou qualquer referência à presença de mestres de dança em Coimbra, sendo difícil justificar o facto de Bonem ter a sua obra impressa fora de Lisboa, sede da corte régia e centro da produção cultural artística.

Podemos adiantar algumas hipóteses, meramente especulativas, que nos permitem estudar o ambiente da produção livreira. Provavelmente, a mais viável estará relacionada com um simples percurso ou opção pessoal, mas também podemos supor uma escolha influenciada por factores comerciais. Sabemos que os «Irmãos Ginhoens, Impressores do Santo Officio» em Coimbra, como se apresentam na folha de rosto de Bonem, também tinham casa em Lisboa. Pouco se sabe sobre estes impressores e mercadores de livros, mas serão três irmãos saboianos: Jacob, João e José Baptista Ginioux (a grafia original do apelido). Ter-se-ão estabelecido em Coimbra entre 1730 e 1740. Em 1755, o irmão mais velho terá mesmo recebido carta de privilégio de livreiro da Universidade. Consta, porém, que João Baptista deixou Coimbra e terá aberto loja em Lisboa, ao Poço-Novo, em 1762. Ora, a questão é se estas duas oficinas, uma em Lisboa e outra em Coimbra, que estiveram abertas em simultâneo – pois a casa de Coimbra fechou apenas em 1771 entregue a um sobrinho –, tiveram o hábito de partilhar encomendas, ajudando-se entre elas.⁹⁴ Se Bonem reside efectivamente em Lisboa terá entregue, inicialmente, a sua obra a João Baptista Ginioux, com oficina na capital? E terá este tipógrafo, de seguida, enviado a encomenda para os seus irmãos em Coimbra? Será uma estratégia comercial, optando por uma cidade com menos concorrência editorial, procurando um maior lucro, mesmo que o preço de venda ao público

⁹² Cfr. Manuel José da Costa Felgueiras GAYO, «Figuerolas» in *Nobiliário de famílias de Portugal*, vol. V (tomos XIII, XIV e XV), 3ª ed., Braga: Carvalhos de Basto, 1992, pp. 90-95.

⁹³ C. C. BRANCO, «A dança» in *Noites...*, vol. IV, cit., p. 266.

⁹⁴ Sobre os irmãos Ginioux consulte-se: J. P. LOUREIRO, «Livreiros e livrarias...», vol. XII, cit., 1954, pp. 95 e 135; Fernando GUEDES, *O livro e a leitura em Portugal. Subsídios para a sua história. Séculos XVIII a XIX*, Lisboa: Editorial Verbo, 1987, p. 241.

fosse mais elevado que em Lisboa? São apenas suposições que nos permitem tecer algumas considerações sobre o percurso destes tratados.

Por razões evidentes, as condições de venda nas principais cidades de Portugal variavam bastante. O mercado de Lisboa pode suportar uma maior tiragem e, por isso, os livros aí publicados recebem, normalmente, preços mais acessíveis do que no Porto ou em Coimbra. Quanto à tiragem, João Luís Lisboa considera «rentável uma edição de mil livros e muito lucrativa uma que atinja os 1500 a 2 mil exemplares.»⁹⁵ Quanto ao preço, dependeria de uma relação entre esta quantidade, o custo total da produção (papel, tinta, material tipográfico, tempo de trabalho, encadernação), o local de venda (cidade e livraria), a notoriedade do autor e o interesse do público leitor esperado para o escoamento dessa tiragem. Porém, não conseguimos encontrar informações nem sobre a tiragem, nem sobre o preço.⁹⁶

Resta-nos apenas avaliar o valor dos três livros, enquanto produtos de trabalho de tipografia. Se, por um lado, o tratado de Bonem é o que tem maior número de páginas e está impresso fora de Lisboa, por outro lado, é o que apresenta uma impressão mais modesta, em que as imagens (quando inseridas, como já veremos) são desenhadas à mão. Também não inclui timbre de impressor nem capitulares, apenas simples vinhetas no final de alguns capítulos.

Já o tratado traduzido por Cabreira e o da autoria de Pantezze apresentam um trabalho de maior cuidado. Saem ambos da «Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno», aberta em 1748, mas que só em 1755, ao mudar-se para junto do largo da Patriarcal, recebeu esta denominação.⁹⁷ No que diz respeito à concepção material do livro, a oficina de Francisco Luís Ameno ficou conhecida pela sua qualidade: «bem provida de excellentes typos, e [...] esmero e

⁹⁵ J. L. LISBOA, *Ciência...*, cit., 1991, p. 55. Quanto aos exemplares ainda hoje conhecidos, de Pantezze apenas localizámos o que existe na Biblioteca Nacional de Lisboa (BN). Da obra traduzida por José Tomás Cabreira encontram-se três, um igualmente na BN, outro na Biblioteca Nacional de Espanha (BNE) e outro na New York Public Library (NYPL). Por sua vez, o livro de Bonem terá uns dez ou onze exemplares em diferentes bibliotecas: para além de três exemplares na BN, um na BNE e outro na NYPL, também se conhece outro numa biblioteca privada e em cada uma das seguintes instituições: Biblioteca Estadual de Württemberg, em Estugarda, Biblioteca Nacional do Brasil, British Library e Library of Congress. Sabemos ainda que existia um exemplar na Livraria do Real Colégio dos Nobres, em 1829. No entanto, é possível que este livro seja agora um dos existentes na BN.

⁹⁶ Cfr. A. BELO, *As gazetas...*, cit., 2001, p. 30. A única referência monetária encontrada é actual e refere-se à obra de Bonem. Mário Costa, em 1962, escreve, em nota de rodapé, que «esta obra, bastante rara, está cotada no mercado por 600\$00.» Mário COSTA, *Danças e dançarinos em Lisboa – História, figuras, usos e costumes*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1962, p. 295. Na verdade, na pesquisa apresentada na nota anterior, observámos que é do tratado de Bonem que, actualmente, se encontram mais exemplares.

⁹⁷ Sobre este tipógrafo realizámos o seguinte trabalho: *Francisco Luiz Ameno (1713-1793) e a sua oficina tipográfica*, para o seminário de mestrado «Grupos e Hierarquias Sociais». O estudo visa reconstruir a sua casa tipográfica, estudando o percurso do tipógrafo, bem como a sua inserção num grupo social de crescente relevo e a produção da sua oficina, tendo em conta, sobretudo, dois pontos de análise: a qualidade do material tipográfico e a temática das obras saídas do prelo. Nesta última área, decidimos aprofundar o estudo das artes de palco setecentistas, pelo que a escolha de Ameno tornou-se certa, por ser o principal tipógrafo lisboeta, desta época, a trabalhar com obras de dança, ópera e teatro.

correção das impressões, chegou a ser uma das melhores de Lisboa, e n'ella se estampou uma infinidade de obras, durante cincoenta annos, ou pouco menos que teve de duração, dirigida sempre pelo seu infatigavel proprietario que não poupava diligencias para aperfeiçoar-se na arte que professava.»⁹⁸

As mais de 300 obras que Ameno imprimiu são uma clara indicação da competência do seu trabalho. Somente uma casa com uma boa produtividade conseguiria dar resposta positiva a tamanha procura. Esta quantidade não poderia significar, constantemente, livros de requinte. Contudo, encontramos algum esmero nos tratados de dança que saíram do prelo desta oficina. Ao contrário do trabalho dos irmãos Ginioux, Ameno inclui dois dos seus vários timbres nas folhas de rosto e insere gravuras no corpo do texto em ambas as obras. A de Pantezze, possivelmente por ser destinada a uma ilustre assembleia lisboeta como veremos, tem a presença de capitulares e ricas vinhetas no início dos três textos principais da obra.

Regressaremos, ainda, à figura de Ameno, mas deixemos claro que o mero facto de dois dos três tratados de dança serem impressos pelo mesmo tipógrafo, em anos consecutivos, deverá ser tido em conta na relevância da oficina de Ameno em Lisboa. Na realidade, esta casa destacou-se sempre por um trabalho especialmente dedicado à área da ópera e do teatro, justificando-se, neste interesse cultural, a publicação de duas obras sobre dança.⁹⁹

Voltemos à apresentação dos tratados enquanto marcas da difusão europeia e da recepção portuguesa das danças de corte. Nesta perspectiva, os três textos mencionados evidenciam uma clara junção de influências, fundamentalmente francesa, mas também espanhola, inglesa e italiana. No que concerne estas duas últimas, como já aludimos, é a obra de Pantezze sobre as contradanças a mais representativa. A evidência italiana resume-se, na realidade, ao nome do autor, mas o assumir da referência inglesa para as contradanças coloca a obra debaixo da influência de uma das principais comunidades estrangeiras em Portugal. Sem aprofundarmos demasiado esta questão, reservada para páginas posteriores, a dedicatória

⁹⁸ I. F. da SILVA, «Francisco Luís Ameno» in *Diccionario...*, cit., tomo II, p. 431. Estudos mais recentes também o confirmam: Ameno montou «uma oficina tipográfica que dotou com o mais moderno maquinismo». *Catálogo da coleção de miscelâneas. Teatro*, Aníbal Pinto de CASTRO (pref.), Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1974, p. 210.

⁹⁹ Francisco Luiz Ameno foi o principal impressor dos libretos das óperas de Pedro Metastásio e das peças de teatro de António José da Silva, também conhecido como o Judeu. Cfr. *Theatro drammatico, ou Collecção das operas que compoz na lingua Italiana o Abbade Pedro Metastasio Poeta Cesareo, Traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*, Tomo I, Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755; e *Theatro comico portuguez, ou Collecção das operas portuguezas, que se representaraõ na casa do Theatro Público do Bairro Alto de Lisboa*, 4 vols., Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno: 1759-1761.

de Pantezze aos Senhores Assinantes da Assembleia da Casa do Bairro Alto faz todo o sentido, pois consta que a numerosa e importante comunidade britânica reunia nesta casa.¹⁰⁰

A obra de Pantezze distingue-se de outras também dedicadas às contradanças por o autor apenas listar uma série de figuras isoladas de dança, em vez de as ensinar integradas numa determinada coreografia. Esta peculiaridade leva a duvidar da qualidade pedagógica da obra ou mesmo da formação do autor, parecendo um manual de pouca utilidade. No entanto, Pantezze sublinha que o seu leitor ideal já terá um conhecimento prévio de dança. Se este leitor for realmente o público da tal Assembleia, é de esperar que tenha prática e gosto pelos “bailes ingleses”. A dimensão pública da obra de Pantezze está patente na dedicatória a um espaço de sociabilidade, sobretudo inglês. Podemos inclusive questionar se a obra não será uma encomenda da própria assembleia, o que talvez enquadrasse a utilidade de uma sucessão de figuras numa comunidade experiente na sua prática, explicando este carácter excepcional.¹⁰¹

Outro elemento que causa alguma estranheza na obra é o facto de estarmos perante contradanças inglesas, como o autor afirma, mas registadas segundo a notação francesa, explicada mais adiante. Já foi referido que estas *countrydances* inglesas são rapidamente adaptadas ao gosto francês, o que normalmente implica uma reorganização do espaço, funcionando os pares em quadrilha (dois ou quatro pares, formando um quadrado). Porém, Pantezze apresenta sempre três pares, mais de acordo com o estilo inglês. Nesta segunda metade do século XVIII, era a quadrilha, ou contradança francesa, a versão mais em voga, mas mais uma vez, o convívio inglês vivido na Assembleia do Bairro Alto justifica, porventura, esta opção do autor.¹⁰²

Torna-se difícil, portanto, reconstruir a genealogia da obra de Pantezze, ou seja, identificar as leituras e obras que o guiaram na concepção do seu manual. Por um lado, indica-nos que os sinais das gravuras serão os mesmos «de que se usa na *Corografia da Dança*», cujo autor, Raoul-Auger Feuillet, Pantezze não identifica, por outro lado, descreve figuras de contradança distintas das publicadas por este mestre francês.¹⁰³

¹⁰⁰ «Para se poderem com perfeição dançar as Contradanças, he preciso conhecer, e saber denominar as diferentes voltas de que ellas são compostas [...] conforme o estylo com que as executa a Nação Britanica, por ser este o mais introduzido, e pratico em todas as Assembleas.» J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 11.

¹⁰¹ O ambiente mais descontraído e social que as contradanças sugerem resulta numa maior liberdade de acção dos pares: «In practise the dancers could chose their own sequence of figures» M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, pp. 456-457.

¹⁰² No entanto, danças com três pares são muito raras, tanto em registos ingleses, como franceses. Cfr. J.-M. GUILCHER, *La contredanse...*, cit., 2003.

¹⁰³ Cfr. Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances* (1ª ed. 1700), Paris: Dezais, 1713. É, aliás, provável que Pantezze tenha contactado com a seguinte obra do mesmo autor, mas mais específica sobre as contradanças: cfr. Idem, *Recueil...*, cit., 1706. Mas dada a construção tão singular de Pantezze é difícil confirmar este dado.

Feuillet, uma das personagens mais importantes para a história da dança do século XVIII europeu, também não vem referido nos outros tratados portugueses, nem a sua notação coreográfica, pois nenhum deles ensina uma dança em particular, ou seja, diferentes coreografias que tenham de ser registadas.¹⁰⁴ Na verdade, apenas Bonem enumera alguns dos nomes mais sonantes no universo das danças de corte: «As regras que procuramos estabelecer em este Tratado, são as mesmas que tem escrito os principais Mestres de França, que são os Senhores Bocham [Beauchamp], Pecour [Pécourt], Ramo [Rameau]; de Sol, Blondi, e Balon».¹⁰⁵ Resta saber se estas autoridades francesas eram, realmente, referências conhecidas no universo português da dança. Apenas Rameau tem obra de relevo publicada, mas desconhece-se a sua presença em Portugal.¹⁰⁶ *Le maître à danser*, de 1725, torna-se num texto de referência para os contemporâneos, como John Essex, Bartolomé Ferriol y Boxeraus, Pablo Minguet e Irol e Natal Jacome Bonem, ou seja, autores que publicaram fora de França.¹⁰⁷ Do conjunto desta literatura sobre dança, é forçoso que umas poucas obras sobressaíam como arquétipos de leitura para construir um estilo comum de danças de corte ao nível europeu. Cruzando a genealogia da obra de Bonem e também da de Cabreira com os seus pares espanhóis, é já clara a presença de um texto-raiz idêntico. Não nos referimos somente às necessárias influências nos temas, conteúdos, conselhos e regras da arte da dança, apontamos, igualmente, para uma cópia de material, um assumir total da informação recebida, traduzindo-a.

Mesmo que não se saiba da presença do livro de Rameau em Portugal, ela está, indirectamente, provada no trabalho de Bonem, que, apesar de nunca se assumir como tal, é, na realidade, mais um tradutor desta obra modelo. O conteúdo do livro de Bonem será analisado com detalhe nas páginas seguintes, por agora urge apenas definir o nível de imitação. O título dado por Bonem é original. Na folha de rosto apenas traduz a parte sobre a

¹⁰⁴ Apenas o manuscrito de Kinski regista as danças em notação coreográfica, sem nenhuma explicação ou legenda do código. Relembramos que se trata, aparentemente, de uma encomenda particular. Resta questionar se esta escrita da dança seria do conhecimento comum. Deixaremos a reflexão para os capítulos seguintes.

¹⁰⁵ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 11. A escolha de danças de Felix Kinski apresenta criações de Blondi, Balon e, sobretudo, Pécourt.

¹⁰⁶ Cfr. P. RAMEAU, *Abbregé...*, cit., Paris, 1725; e *Idem*, *Le maître à danser*, (1ª ed. 1725), Paris: Rollin fils, 1748. Ambos os livros foram êxitos editoriais. Estas são algumas das obras estrangeiras sobre dança que se localizam, actualmente, nalgumas bibliotecas portuguesas. Foi impossível determinar ao certo a data de entrada no país. Na Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, pertença da Livraria do Convento de Nossa Senhora de Jesus de Lisboa: Cesare NEGRI, *Le gratie d'amore*, Milão: Pacifico Pontio, & Gio. Piccaglia compagni, 1602; e Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur les danses et sur les ballets*, Estugarda-Lyon: Aimé Delaroche, Imprimeur, 1760. Na Biblioteca Pública Municipal do Porto: L. de CAHUSAC, *La danse...*, cit., 1754. José Sasportes indica a presença de obras directamente ligadas à dança na biblioteca de D. João IV, sendo uma delas de Fabritio Caroso, *Il Ballerino* (Veneza: 1581). Cfr. J. SASPORTES, *Trajectoria...*, cit., 1979, p. 34.

¹⁰⁷ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança».

utilidade da obra, todavia a tradução do corpo do texto é literal, não necessitando mais do que umas pequenas adaptações.¹⁰⁸

A maior adaptação deste tratado português poderá ter sido pensada em conjunto com os tipógrafos. Referimo-nos às imagens, que nos cinco exemplares consultados apenas estão inseridas num deles.¹⁰⁹ São 22 desenhos aguarelados, que copiam as gravuras criadas pelo próprio Rameau, colocados entre as páginas de forma a não implicar nenhuma alteração ao corpo do texto. Assim, Bonem ignora sempre os diferentes parágrafos ou indicações em que Rameau se refere explicitamente às gravuras. Já os desenhos de Bonem estão anónimos e não reproduzem a totalidade dos da obra original. Mais adiante veremos a importância das gravuras num tratado de dança. De momento, pretendemos apontar para este “extra”, que podia ser acrescentado segundo a intenção do autor, impressor ou leitor, antes ou depois da venda ou compra. Os desenhos, feitos à mão, aplicados apenas em alguns exemplares, encareceriam, com certeza, o seu valor.

Quanto à organização da obra, ela mantém-se (salvo raras excepções apontadas no próximo capítulo) até ao momento em que a complexidade dos diferentes passos de dança deixa de interessar a Bonem, ou em que se começa a ensinar a ordem de uma dança. Bonem não integra o ensino de coreografias.

Por isso, apesar de ser difícil estudar a importação de tratados estrangeiros, as obras portuguesas levam-nos a considerar diferentes hipóteses de circulação ou conhecimento dos tratados de referência. Sendo Natal Jacome Bonem, muito possivelmente, um mestre de dança francês, terá contactado com a obra de Pierre Rameau, *Le maître à danser* (1ª ed. 1725) ainda no seu país de origem ou tê-la-á trazido ou encontrado em Portugal.

Se, no caso de Bonem, se pode falar numa leitura directa da fonte, já no caso de José Tomás Cabreira, que se assume como o tradutor de um «divrinho Francez», não é possível referir um contacto em primeira mão com essa fonte.¹¹⁰ Na verdade, Cabreira traduz um texto espanhol, impresso em pelo menos duas obras de Pablo Minguet e Irol: *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta figuras* (3ª ed., Madrid: ed. autor, s.d.) e *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas* (3ª ed., Madrid: ed. autor, 1758). Também estas são, com

¹⁰⁸ Como por exemplo: enquanto Rameau pode escrever «puisque c'est par elle [a dança] que nous nous comportons dans le monde avec cette bonne grace & cet air qui fait briller notre Nation»; Bonem sentiu necessidade de mudar o final para «que faz lustrar a todas as Nações». P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 2 e N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 14 (sublinhado nosso).

¹⁰⁹ Cfr. exemplar da Biblioteca Nacional de Lisboa, com a seguinte cota: Res. 3896 P. Os restantes exemplares consultados não contêm os desenhos: BN – M. 715 P. e S.A. 20323 P.; BNE – M/889 e o exemplar digitalizado em LOG (<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=024/musdi024.db&recNum=0>).

¹¹⁰ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. VI. Também já na folha de rosto, Cabreira informava que esta *Arte* era «Traduzida do Idioma Francez em Portuguez». Acreditamos que o forçar desta ligação ao principal centro difusor das danças de corte seja mais uma estratégia comercial para ganhar prestígio e credibilidade.

certeza, inspiradas nos principais autores franceses, Raoul-Auger Feuillet e Pierre Rameau. O historiador Maurice Esses realizou um trabalho muito interessante de comparação entre estas obras, francesas e espanholas, juntamente com o tratado do catalão Bartolomé Ferriol y Boxeraus, *Reglas utiles para los aficionados a danzar*, de 1745.¹¹¹ M. Esses prova a influência directa francesa na concepção das obras espanholas, tanto no texto como nas gravuras – assim, as 21 gravuras e esquemas presentes na tradução de Cabreira, que são cópia das lâminas trabalhadas por Minguet, revelam, na realidade, uma origem francesa.

Desta forma, tanto a obra de Cabreira como o livro de Bonem desvendam a mesma fonte primária: o trabalho de Pierre Rameau. No entanto, a primeira será tradução indirecta e a segunda directa.¹¹² Lembrando o contexto tratado nas páginas anteriores, exemplifica-se, no caso de Cabreira, o papel de Espanha como intermediária no contacto entre Portugal e França, via produção castelhana, através das obras de Minguet e Irol impressas em Madrid.¹¹³ Já a via catalã, pela leitura de Bartolomé Ferriol y Boxeraus fica por provar. Mas Espanha não servia apenas de eventual filtro na recepção de costumes estrangeiros, já que também exportava elementos seus, como as suas danças. No entanto, se há relatos da prática de danças espanholas em Portugal, já a sua difusão literária foi negada. Qualquer processo de recepção implica outro de transformação do produto, o que é válido tanto para o caso espanhol como português. Será sempre limitador apontar uma qualquer subordinação cultural.

Estas questões de tradução, adaptação, rescrita e reedição levam-nos a reflectir sobre a problemática da autoria, por vezes difícil de determinar nestes casos.¹¹⁴ Nenhum dos tratados

¹¹¹ Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, pp. 442-451.

¹¹² Como já referimos, na folha de rosto, Bonem traduz de Rameau a parte sobre a utilidade da obra: «Obra muito útil, não sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama.» N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767. Apenas o final é distinto da versão original: «[...] les reverences convenables dans toutes sortes des compagnies». P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748. Vejamos a semelhança na folha de rosto de Cabreira, tradução de Minguet: «Obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760. Cfr. Pablo MINGUET E IROL, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, 1758. Nas diferentes partes dos textos, há sempre grande semelhança, residindo a principal diferença numa maior síntese por parte do autor espanhol. Podemos, porventura, deixar uma questão no ar: tendo a obra de Cabreira aparecido primeiro que a de Bonem, sete anos antes, será possível pensarmos numa influência entre os dois mestres? Sendo a fonte original a mesma, é compreensível uma grande semelhança entre as duas obras. Podemos antes questionar se Bonem, depois de ter lido a tradução de Cabreira, não terá querido trabalhar directamente a obra francesa que lhe servia de referência?

¹¹³ O manuscrito de Felix Kinski também está escrito em castelhano. Para além de Espanha ser um ponto de passagem para chegar a Portugal e de estado quase obrigatória para certos artistas mais itinerantes, a língua castelhana também podia ser considerada de referência cultural, particularmente no espaço ibérico. Cfr. BPMP – nº geral 1394: «Choregraphie...», cit., 1751.

¹¹⁴ Ainda no século XVIII, a figura autoral é um pouco difusa. Veja-se o caso de Bonem, tradutor de uma obra francesa, assumindo, todavia, a sua autoria no cenário editorial português. Por esta mesma razão, decidimos tratá-lo como o legítimo autor do *Tratado dos principaes fundamentos da dança* (1767).

espanhóis se apresenta como tradução ou adaptação das fontes francesas. Tanto Ferriol como Minguet assumem a sua autoria, o que, de certo modo, se justifica tendo em conta o distinto trabalho final de cada um e a imagem de autor existente em pleno século XVIII.

Um parêntesis para voltar à figura do impressor dos tratados de Cabreira e Pantezze, Francisco Luís Ameno, que, de certa forma, é um exemplo perfeito desta dimensão autoral. Com formação iniciada em Direito na Universidade de Coimbra e tendo sido também mestre de escola, a sua intervenção na produção livreira não se limitou à fabricação material. Assumiu, igualmente, uma participação activa na concepção intelectual de certas obras, passando mesmo pela responsabilidade autoral, sobretudo de obras literárias e pedagógicas. Para tal, Ameno recorreu a vários pseudónimos para mascarar, ou antes evidenciar, a sua participação de cariz mais pessoal. Respondem sob o nome de Ameno, os pseudónimos Nicolau Francês Siom, Leonor Tomásia de Sousa e Silva, Lucas Moniz Cerafino e ainda Fernando Lucas Alvim, o anagrama perfeito do seu nome. É sob este último nome que assina as primeiras traduções dos libretos de Metastásio.¹¹⁵

Regressando ao suposto autor Minguet e Irol, também ele se apresenta como impressor e gravador, o que explicará muito da sua produção literária.¹¹⁶ As várias obras que estão listadas sob a sua autoria são, na maioria, compilações de diferentes textos que funcionam separadamente.¹¹⁷ Tomemos como exemplo as duas obras de Minguet acima referidas. José Tomás Cabreira apenas traduz, na íntegra, o primeiro capítulo, presente em ambas, «Explicacion del danzar a la francesa». Porém, para além deste texto, os livros incluem outros, uns mais específicos sobre os contratempos do minuete, outros sobre o ensino da notação coreográfica francesa e outros, claro está, sobre danças espanholas. Estes vários cadernos, entre outros, repetem-se e ordenam-se nas várias obras de Minguet conforme o objectivo editorial do momento, conciliando assim um mesmo interesse comercial por danças francesas e espanholas.

Na tradução de José Tomás Cabreira, novamente, as partes mais complexas ou particulares no contexto tradicional são ignoradas, apenas interessando os ensinamentos gerais sobre o bom modo e a base inicial da principal dança de corte francesa: o minuete.

¹¹⁵ Cfr. *Theatro dramatico* [...] Traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim, cit., 1755. Quanto ao trabalho de Ameno com o dramaturgo António José da Silva, este não se limitou à mera impressão. O tipógrafo passou a escrito muitas das peças do Judeu, sendo responsável pela sua edição. Para uma análise mais desenvolvida sobre a intervenção de Ameno na elaboração do espólio deste dramaturgo, consulte-se: José Oliveira BARATA, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII). António José da Silva (o Judeu) no palco Joanino*, Lisboa: Difel, 1998.

¹¹⁶ Apesar de Minguet se apresentar como autor, não se assume como mestre de dança, o que leva a crer que estes distintos textos seriam muito provavelmente escritos por outras personagens, profissionais da arte, e não pelo próprio Minguet. As várias edições e reedições que vimos de Minguet podem ser encaradas, muitas vezes, como iniciativas dos próprios tipógrafos que, dispondo do material nas oficinas, procuram rentabilizá-lo por diferentes motivos. Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992.

¹¹⁷ Cfr. em anexo, Tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança».

Quanto às alterações na tradução, são raras e de pouca importância, sendo referidas, ao longo do trabalho, no seu devido momento. Na realidade, trata-se de um processo de adaptação semelhante ao de Natal Jacome Bonem na sua leitura de Pierre Rameau. Podemos arriscar uma adaptação ao gosto português nestes tratados, por escolherem, deliberadamente, as matérias que mais seriam do interesse dos leitores. Mas, no que parece uma grande contradição, esta adaptação exclui o gosto português das danças tradicionais ou populares. Escapa-nos uma explicação sólida deste facto, sobretudo se compararmos com o contexto espanhol, que aproveitou o gosto pelas novas danças de corte francesas para valorizar e divulgar algo que lhe é mais particular. Será que se deve à origem estrangeira da maioria dos mestres de dança que empreendem este trabalho de produção literária? É uma das várias hipóteses possíveis, que terá de permanecer em aberto, por enquanto.

Por fim, algumas palavras acerca do acolhimento que o público terá dispensado a estes três tratados. José Tomás Cabreira (ou o próprio impressor Ameno, visto que se junta, nesta advertência final, o anúncio a outras publicações) escreve: «O Traductor desta Obra promette dar tambem ao publico no modo mais breve, e intellegivel varias contradanças, tanto no estylo Francez, como Inglez.»¹¹⁸ Também Pantezze, por seu lado, garante que «Com a brevidade possível se darão ao prelo vinte e quatro Contradanças com a Musica, e Figuras novas» e Bonem vê-se, igualmente, obrigado a «se este pequeno volume for aceite (como creyo que assim será) dar brevemente outro Tratado, que ensinará o modo de fazer todos os passos, juntamente com os movimentos dos braços, tanto para a Dança de sala, ou rasteiras, como as de theatro, ou altas, ornado de figuras, que representaráõ as diversas acçoẽs, com os vestidos trágicos, cômicos.»¹¹⁹ Contudo, estas promessas não foram cumpridas, ou pelo menos disso não há registo, o que não augura nada de bom ao estudo da reacção do mercado livreiro. É também de notar que as obras que ficam prometidas são todas de maior aprofundamento da prática da dança: as contradanças francesas e inglesas, com o registo musical correspondente; a técnica dos braços para as danças de corte; e um estudo das danças teatrais, de um grau maior de profissionalismo e complexidade. Será de supor que, na possibilidade de não terem sido publicadas, tal significará uma falta de interesse ou de acompanhamento do público leitor deste tipo de obras? Várias são as hipóteses a lançar, mas ainda é muito cedo para explorar cada uma delas.

Vejam-se, por enquanto, as aprovações das obras pelas instâncias censórias. Apesar de quase meras formalidades, são sempre de considerar quanto à celeridade dos processos como

¹¹⁸ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. [XXIII]. Esta parte final, intitulada «Advertencia», só aparece no exemplar guardado na Biblioteca Nacional de Espanha (R. 14636).

¹¹⁹ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 60 e N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 138.

aos comentários expressos, dado o contributo que podiam representar na aceitação de uma obra.¹²⁰ Até 1768, período cronológico dos tratados portugueses, a censura era tripartida entre o Conselho Geral do Santo Ofício, o Ordinário, a partir das dioceses, e o Desembargo do Paço.¹²¹ Nem sempre todas as instâncias emitiam comentários ou nem sempre estes eram publicados. A indicação na folha de rosto ou *cólofon*, «Com as licenças necessárias», podia ser suficiente.¹²² Contudo, tanto Pantezze como Bonem foram agraciados por comentários muito favoráveis, tanto da parte do Ordinário como do Desembargo.¹²³

Numa comparação constante com as referências europeias, parece que o principal argumento a favor das obras é o acesso directo que se permite a «este exercício [...] bem recebido em toda a Europa, [pois] não parece justo que só os Portugueses se fação estranhos deste divertimento, que igualmente he prenda nas pessoas distintas», afirma, na licença de Pantezze, Diogo Rangel Macedo do Desembargo do Paço, que também já tinha revisto a obra traduzida por Cabreira. Na leitura destas licenças parece que se afirma uma certa autoridade na adaptação portuguesa: «Como a Nação Portuguesa não cede a outra alguma, em naturalizar as profissões do bom gosto, e lhe não seja estranha a deste engenhoso, e bem ideado methodo de Contradança, que nem tem que invejar aos Pantomimos da Itália, nem às danças figuradas de M. Beauchamps, e Benserade».¹²⁴

No entanto, esta afirmação da prática da dança em Portugal e em português em nada invalida a avaliação final que sobressai do estudo destes tratados. A sua dimensão europeia e de elite é óbvia. Quando, no final da presente dissertação, estudarmos uma possível vivência da leitura destes tratados no cenário do Portugal da época moderna, será levado em conta o

¹²⁰ Quanto ao tempo de demora destas aprovações, de um modo geral, é raro o seu pedido de licenciamento demorar mais de dois meses. E, na realidade, nenhuma das obras leva mais do que este tempo a receber licença para imprimir. Para tal, também deveria contribuir a relação de trabalho que se estabelece com algumas das personagens responsáveis pelas autorizações de impressão e circulação. O impressor Francisco Luiz Ameno, por exemplo, acredita-se que tivesse uma rede de contactos bastante favorável. Chega mesmo a escrever uma dedicatória a Simão José Silveira Lobo, Inquisidor apostólico do Tribunal do Santo Ofício, por ocasião da obra de Cristóvão Lisboa, *Consolação de afflictos, e alívio de lastimados. Dialogo entre dous filosofos Vacrisso, e Pontonio*, Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1742. Ora, Silveira Lobo é uma das assinaturas na aprovação do Santo Ofício à obra de Pantezze. Podemos supor que, já em 1742, Ameno procurasse estabelecer uma relação mais pessoal com o inquisidor que mais presente estaria nas licenças para impressão pedidas, mais tarde, pela sua oficina.

¹²¹ Em 1768 surge a Real Mesa Censória, criada pelo marquês de Pombal, que passou a deter o monopólio da censura dos impressos em Portugal, procurando instaurar não só um maior controle ideológico sob a coroa, mas, igualmente, uma actualização e maior celeridade do processo de licenciamento de uma nova realidade livreira mais heterogênea e numa escala maior de produção. Cfr. Rui TAVARES, *O labirinto censório. A Real Mesa Censória sob Pombal (1768-1777)*, Lisboa: dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1997.

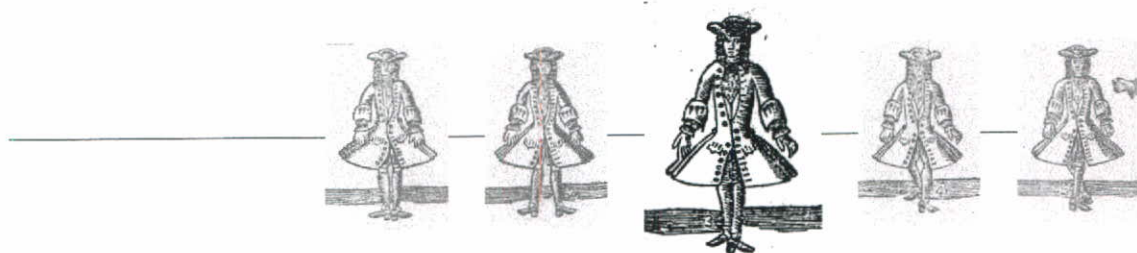
¹²² É o que acontece no caso da obra de Cabreira, em que o exemplar da Biblioteca Nacional não inclui esta informação, ao contrário do que está identificado na BNE. Também poderia suceder que a cópia presente na Biblioteca Nacional seja a original entregue para licenciamento nos arquivos do Santo Ofício.

¹²³ A aprovação do Desembargo do Paço da obra de Bonem, sendo passada por Andre Alberti Tedeschini, mestre de dança do Real Colégio dos Nobres, será analisada no último capítulo da presente dissertação.

¹²⁴ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. LXIII e LXII.

facto de esta literatura apenas registar e reconstruir as danças em voga numa sociedade produtora da cultura impressa dominante. A dimensão das danças populares é, conscientemente, ignorada, pois, como adverte a licença do Ordinário da obra de Bonem, «algumas especies della [da dança] merecerão no estabelecimento da Disciplina Ecclesiastica huma bem sevéra reprehensão, e merecida prohibição».¹²⁵

¹²⁵ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. IV-V.





A tratadística da dança

3.1. O conteúdo – o que é um tratado de dança e o que é a dança num tratado?

3.1.1. Saber estar e saber parecer: a postura e o andar

Tendo demonstrado as possibilidades do estudo da tratadística da dança, verificámos a existência de vários atributos materiais comuns a esta literatura dos séculos XVII e XVIII. Chegou agora o momento de analisar o seu conteúdo. Como se define um tratado de dança? Quais as suas principais características? E quais as matérias essenciais no ensino da dança, isto é, por que etapas se molda um corpo para a dança, em especial através da palavra escrita?

No prólogo ao tratado de Natal Jacome Bonem, um dos primeiros argumentos para cativar o leitor é, precisamente, a apresentação destas etapas: «todas as pessoas sabem andar, todas sabem fazer cortezias, assim não he preciso mais do que aplicar-se, a fazelas bem, e a bem andar; e quando se sabe já fazer bem uma cortezia insencivelmente se vai tomando o gosto para bem dançar.»¹ Estão aqui presentes as diferentes matérias que irão ser alvo de estudo nas páginas seguintes. Um número considerável de tratados de dança, como é o caso do de Bonem e da tradução de José Tomás Cabreira, abre com considerações sobre a pose e o andar correctos e as cortesias mais adequadas a diferentes situações, antes de ensinarem a técnica da dança, propriamente dita.² Parecendo, numa primeira leitura, conselhos gerais sobre a prática da dança, estas prescrições são, na verdade, as suas regras de base. É uma perspectiva que ajudará a compreender como a dança pode ser entendida enquanto arte de sociedade e como a tratadística da dança pode ser incluída dentro de uma classificação mais geral de literatura de civilidade, com regras de bom comportamento.

¹ Natal Jacome BONEM, *Tratado dos principaes fundamentos da dança*. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama, Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767, pp. 9-10.

² Cfr. *Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas*, José Tomás CABREIRA (trad.), Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760 e N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767. Como já foi observado, os dois tratados portugueses seguem de perto, directa ou indirectamente, um dos tratados de dança que mais inspirou esta literatura no século XVIII: Pierre RAMEAU, *Le maître à danser* (1ª ed. 1725), Paris: Rollin fils, 1748. Por esta razão, são óptimos exemplares de estudo para o conteúdo da tratadística da dança.

De momento, veremos que, para “saber dançar”, é indispensável, antes de mais, “saber estar e saber parecer” o seu melhor em diversas situações. Depois, para estar em sintonia com a ordem social, é imprescindível “saber conviver”, o que implica o domínio perfeito das cortesias, dentro ou fora de uma ocasião de baile.

Sendo assim, a utilidade da dança, tão sublinhada em diferentes tratados, prende-se menos com o ensino dos diferentes passos, do que com «as regras para bem andar, saudar e fazer as cortesias, que convém a qualquer classe de pessoas», como se lê na folha de rosto da obra traduzida por Cabreira.³ No mesmo ano de 1760, outro mestre de dança francês, Mereau, sublinhava a importância do domínio da apresentação do corpo para além da aprendizagem em dança: «on ne danse pas journellement, mais on se présente à chaque instant de sa vie; & [...] on juge de l'éducation qu'ont reçue les jeunes-gens par leur maniere de se présenter.»⁴ Outra ideia se destaca destas citações: a imagem construída é sempre pública, isto é, adequada ao estatuto de cada um e sujeita à observação e julgamento dos outros.

Por esta razão, a primeira preocupação consiste em apontar e corrigir os principais defeitos posturais de modo a preparar o corpo como “matéria-prima” da aprendizagem da dança. É necessário afastá-lo de imagens condenáveis que identificam vícios físicos e temperamentais. O corpo é percebido visualmente pela sua forma e movimentação e é dessa primeira impressão que se constrói uma imagem de valor ou de menosprezo. Bonem, ao aconselhar a postura ideal numa senhora (personagem a que regressaremos noutro momento), reflecte esta mesma ideia: no que diz respeito ao modo de levar a cabeça, «se ella a levar direita, o corpo bem posto, sem affectação se dirá; eis aqui huma Senhora, que tem um ar muito nobre; e se se deixa hir com negligencia, se lha chamará perguiçoza; se a deixa cahir para diante; bizonha, e se a leva muito baixa, de pensativa e de vergonhoza».⁵

Crítica-se, portanto, «o vicio de estarem constrangidos, ou violentos» e pede-se que se evitem as «extremidades». O conselho assenta sempre numa noção de comedimento e

³ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760. A noção de utilidade aparece de forma explícita na folha de rosto: «Obra muito conveniente». Já Bonem afirma, de modo quase idêntico: «Obra muito útil». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767. Ambas as obras seguem o modelo de Rameau, em cuja folha de rosto se lê: «Ouvrage très-utile non-seulement à la Jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honnêtes & polies, & qui leur donnent des regles pour bien marcher, saluer & faire les reverences convenables dans toutes sortes de compagnies». P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748. Entre “conveniência” e “utilidade”, a importância da prática da dança mantém-se ligada a uma necessidade social.

⁴ MEREAU, *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha: Mevius & Dieterich, 1760, p. [VII]. Esta obra não é considerada um tratado de dança. No entanto, o autor, mestre de dança, recorre, assumidamente, aos seus conhecimentos em dança para fornecer regras para uma postura correcta.

⁵ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 72-73. A cabeça surge no topo da hierarquia postural, merecendo especial atenção, como continuaremos a observar. Sendo o meio mais imediato de expressão dos sentimentos e de percepção dos sentidos, nota-se grande preocupação com a sua colocação e com a referência moral que ela poderá transmitir. No manual de Mereau, chega a existir um capítulo sobre «la manière dont on doit tourner la Tête»: ao olhar de lado, a orelha do lado para onde se olha deve ir tocar na direcção desse mesmo ombro, inclinando, desta forma, a cabeça, mas sem mexer o corpo. MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, p. 58.

moderação, evitando tudo o que é exagerado e espontâneo. O controlo do corpo orienta-se, desde sempre, num “meio termo” – como se percebe aqui no estabelecimento do ritmo adequado ao andar: «que não seja muito apressado, nem muito vagaroso, porque este parece muito melancólico, e aquelle se sente com loucura; he preciso evitar estas duas extremidades».⁶

Num dos extremos, encontra-se um dos defeitos mais criticados na tratadística da dança – a affectação. Raphael Bluteau, no seu dicionário, descreve-a como um «grande desejo de ser, ou parecer fermoso», um «artificio, & demasiado primor, que tira às acções, & palavras a sua singela, & natural perfeição».⁷ Esta imagem será ainda mais compreensível quando se descreverem os principais protagonistas da dança, que se servem da sua prática precisamente para “parecerem ser” algo acima da sua condição. Nestes casos, a affectação dá origem ao ridículo físico e social, visível, por exemplo, na vaidade do mestre de dança ou na figura do “peralta”, que pode ser identificada com o burguês convencido de que as suas maneiras exageradas lhe garantem distinção entre a sociedade – a crítica que se lê na tradução de Cabreira parece ser-lhes dirigida: «He vicio arrastar os pés; como fazem alguns, affectando ser dançarinos».⁸

Deste modo, é contributo da dança eliminar as marcas socialmente criticáveis e tipificar o corpo segundo um ideal de nobreza, que passa, sobretudo, por um correcto e natural desembaraço e um controlo da relação entre físico e temperamento: «he a dança a que da graça que nós recebemos da natureza regrandando todos os movimentos do corpo, affirmado-o em suas justas poziçoens, e se ella não tira absolutamente todos os defeitos que temos, quando nascemos, pelo menos ella os metiga, e emcobre, esta só difinição basta para demonstrar a sua utilidade».⁹ Rejeita-se qualquer artificialidade na postura, quer seja por “affectação” ou por “constrangimento”, o que, em ambos os casos, denota um estranhamento e uma não-interiorização da imagem reflectida pelo corpo. Shirley Wynne, num estudo sobre a prática da dança no século XVIII, refere-se à naturalidade como uma aparência de «nonchalance or easy carelessness which is essentially a disguise, a controlled cooling of

⁶ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 16 e 23-24. Há uma certa musicalidade sentimental associada à movimentação do corpo.

⁷ Raphael BLUTEAU, *Vocabulario portuguez, e latino*, tomo I, Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712, p. 150.

⁸ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. VII. Porém, José Tomás Cabreira não traduziu a frase toda. Na obra de Minguet e Irol, não só se critica, como também se ridiculariza a mesma imagem: «procurando el no arrastar los pies, como algunos, que porque sepan que son danzarines, los arrastran, y parece que ván barriendo las calles con ellos». Pablo MINGUET E IROL, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, 1758, p. VI.

⁹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 6-7.

emotional responses» – na realidade, percebe-se uma certa artificialidade nesta aparência de naturalidade.¹⁰

Pode-se afirmar que é um “disfarce” honesto, visto que advém do “regramento” de uma “graça natural”, que é apenas aperfeiçoada pela sua “justa colocação”. Desde a primeira literatura áulica dos séculos XVI e XVII que esta “graça” é entendida como privilégio da natureza e domínio de poucos, mas passível de ser aperfeiçoada pela aprendizagem da dança. A postura ideal percorre, inalterável, esta cronologia.¹¹ Assim, a literatura do século XVIII regista idênticos atributos de condição nobre, divulgando-os, no entanto, por um maior número de pessoas – «qualquer classe de pessoas», como aparece no título da obra de Cabreira, ou as «personnes honnêtes & polies», no caso do tratado de Pierre Rameau.¹²

A tratadística da dança assume, então, a necessidade de descrever, pormenorizadamente, a postura reveladora de virtude social: «he preciso ter a cabeça direita sem constrangimento algum, os hombros bem puxados para trás, o que faz parecer o peito mais largo, e dà mayor graça ao corpo, os braços cahidos á altura dos quadriz, as mãos nem abertas, nem fechadas, a sintura firme, as pernas muito estendidas, e os bicos dos pés voltados para fóra».¹³ Sobressai uma ideia de amplitude, proporção e descontração, especialmente na parte superior do corpo, a qual se presta mais facilmente à observação pelo outro. Quanto à parte inferior, apesar de ser uma imagem de pose, não deixa de se apresentar com vigor – a “firmeza” da cintura e a “extensão” das pernas indicam uma atitude consciente, uma prontidão para o movimento que se adivinha. Os pés virados para fora (sinal da colocação do corpo *en-dehors*, que estudaremos mais à frente) são um prolongamento da amplitude visível em todo o corpo – puxando os ombros para trás, abrindo o peito – desenhando, desta forma, uma linha contínua e harmoniosa. Tudo se encaixa e se prolonga num eixo vertical, sem ângulos desviantes do centro.

O oposto surge descrito, por exemplo, no tratado do inglês John Weaver, em 1712: «There still remain some other Defects [...]: Such are the Holding down the Head; Putting out the Chin; Stooping in the Shoulders; Bending too much forwards; and, Thrusting out the Belly».¹⁴ A postura incorrecta nasce de uma sensação de desequilíbrio e de deselegância num

¹⁰ Shirley WYNNE, «Complaisance, an eighteenth-century cool», *Dance scope*, vol. 5, n.º 1 (Outono 1970), pp. 22-23.

¹¹ Cfr. Antonio ALVAREZ-OSSORIO ALVARINO, «Corte y cortesanos en la Monarquia de España» in *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, Giorgio PATRIZI; Amadeo QUONDAM (coord.), Roma: Bulzoni Editore, 1998.

¹² P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748.

¹³ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 15-16.

¹⁴ John WEAVER, *Anatomical and mechanical lectures upon dancing. Wherein rules and institutions for that art are laid down and demonstrated. As they were read at the Academy in Chancery Lane*, Londres: J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves e W. Chetwood, 1721, p. 94. Nicole Pellegrin, num estudo que procura reconstruir o uso do corpo no quotidiano

corpo curvilíneo, torcido e anguloso. O eixo dispersa-se numa projecção para diante («putting out [...] thrusting out»), para baixo («holding down») e para dentro («stooping in»), e não para cima, como a figura anterior.

Sendo esta imagem comum às diferentes reflexões de mestres de dança, o francês Mereau divulga os métodos de correcção que considera mais adequados: «On pourra leur faire sentir ce défaut en leur appuiant le doigt du milieu de la main droite sur le menton, & en soutenant le derriere de la tête, vers le haut, avec la main gauche; par ce moyen on leur fera sentir que pour être droit, il faut retirer en arriere cette partie du visage où l'on a posé le doigt.»¹⁵ Basta a correcta colocação da cabeça para que todo o corpo se endireite.



Fig. 9. A postura ideal do corpo, segundo o tratado modelo de Pierre Rameau: «j'ai tâché de donner à cette Figure l'expression possible, afin qu'en la voyant on puisse se poser le corps tel qu'il doit être. Je lui ai donné une attitude prêt à marcher, c'est pourquoi elle a le pied gauche devant, & le pied droit prêt à partir». P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 3. O braço esquerdo segura o chapéu. É uma das imagens que não foi reproduzida pelos tratados portugueses.

Uma vez o corpo devidamente composto, «il est prêt de faire tout ce que l'on veut: de cette position vous partez, soit pour marcher, ou faire une reverence, soit pour danser.»¹⁶ Ora, o andar é a primeira movimentação vertical no homem, uma aprendizagem instintiva e uma acção natural e imediata. Contudo, para prevenir e corrigir certos vícios, a maioria dos tratados de dança descreve, detalhadamente, as várias partes desta acção.

francês do Antigo Regime, conclui que esta imagem de um corpo projectado para a frente costumava ser encarada como uma consequência do uso das andadeiras na aprendizagem do andar. Estas tiras de pano, com que se seguram as crianças pela cintura para as ensinar a andar, «semblent avoir induit une démarche qui accoutume l'enfant, puis l'adulte "à se jeter en avant dans une attitude où la poitrine devient le centre sur lequel porte le poids du corps"». Por ser um objecto usado, principalmente, pela aristocracia, a historiadora acrescenta que esta imagem serviu como caricatura da nobreza no período pós-revolução. Nicole PELLEGRIN, «Corps du commun, usages communs du corps» in *Histoire du corps*, Alain CORBIN; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Georges VIGARELLO (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 129. Nos tratados de educação física portugueses de finais do século XVIII, nas observações sobre a postura e o andar, também se criticam os métodos que impedem a natural evolução do corpo, desaconselhando-se, comumente, o uso de instrumentos que forcem o crescimento das crianças, como os «andadores». Cfr. Francisco de Mello FRANCO, *Tratado da educação física dos meninos, para uso da nação portuguesa, publicado por ordem da Academia Real das Ciências*, Lisboa: Officina da Academia Real das Ciências, 1790, pp. 88-89.

¹⁵ MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, pp. 26-27.

¹⁶ P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 4.

Na realidade, saber andar com «um grande ar» é de extrema importância para saber dançar bem.¹⁷ A dança não é mais do que caminhar de uma certa forma e por um determinado percurso, mais ou menos elaborados. Qualquer passo de dança implica uma transferência de peso de uma perna para a outra, ou seja, um passo, e um a seguir ao outro é o que faz o executante movimentar-se no espaço, criando as figuras da dança. Dança porque ornamenta o seu andar, coordena-o com movimentos graciosos e elegantes do resto do corpo, seguindo um ritmo musical.¹⁸

Assim sendo, os tratados de dança preocupam-se não só com a descrição, mas, em particular, com os motivos da acção, isto é, com o que provoca o movimento, de modo a que o leitor tenha a consciência precisa do funcionamento articulado do seu corpo – o que remete para o tema do contributo da anatomia na construção da técnica da dança de corte. Segundo Bonem, o andar ideal é o seguinte: «Supponho, que o pé esquerdo seja a diante a quarta postura; he preciso descançar o corpo em cima, e ao mesmo tempo o joelho direito se dobra, e o calcanhar se levanta pelo movimẽto, que faz o corpo descançando sobre a perna esquerda, e seguintemente se levanta a direita, o que se faz pelo joelho, que estando dobrado, procure a estender-se, o que ella executa, passando a diante de si, observando-se de não a levar mais longe, que a distancia de hum pé, que he a quarta postura, o que dá a proporção ao passo, e de pôr o calcanhar no chaõ antes do bico, o que faz a diantar o corpo sobre o pé, que se poem em o chaõ».¹⁹

Dir-se-ia que o propósito desta explicação reside, essencialmente, no desafio de racionalizar algo tão natural ao ser humano como o andar ou estar de pé. Estudar o movimento e registá-lo por palavras, codificando-o, é uma das principais características da tratadística da dança. A novidade das descrições advém mais da sua escrita, revelando uma disciplina com um rigor quase científico, do que do seu conteúdo, pois não é o primeiro género de obras a discutir o corpo ideal.²⁰

Outra característica particular à tratadística da dança consiste na divulgação das regras de um modelo de corpo que se torna próprio das danças de corte – cuja denominação, como

¹⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 18. Mais de um século antes, já o mestre François de LAUZE afirmava: «Ceste façon de cheminer toute graue & noble, luy [ao aluno] apportera avec vne grande facilité à la danse». François de LAUZE, *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623), Genebra: Minkoff, 1977, p. 27.

¹⁸ Como será explicado mais adiante, a própria notação da dança do século XVIII, conhecida pelo sistema de Feuillet, baseia o seu código na regra da transferência de peso, entre outras. Quando é suposto o bailarino acabar com os dois pés no chão, tal posição tem de ser indicada, pois numa sequência de passos, por defeito, só uma perna suporta o peso do corpo.

¹⁹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 19-20.

²⁰ No dicionário de Bluteau, na entrada para «Postura», encontram-se citações de Quintiliano – «Que a postura seja direyta» – e de Cícero – «A postura do corpo a mais natural», de modo a reforçar estes preceitos com figuras da autoridade clássica. R. BLUTEAU, *Vocabulario...*, cit., t. VI, 1720, p. 650.

vimos, identifica uma concepção cortesã, que se dispersa agora, por via da publicação impressa, por outros espaços de sociabilidade. Estas descrições ditam, fundamentalmente, princípios de controlo para a expressão corporal, um padrão de rectidão para o conjunto de leitores e praticantes de dança. Todavia, apesar da possibilidade de uma divulgação generalizada, a imagem mantém-se distinta – nem todos conseguem “estar” ou “ser”, tendo que “saber parecê-lo”.

A imagem a seguir ou a imitar assenta, então, numa estreita relação entre verticalidade corporal e elevação moral – é este o modelo corporal que sobressai dos conselhos observados. A justa organização e alinhamento do corpo dependem da vontade e responsabilidade individuais, sendo reflexo de qualidades interiores. Desta forma, são também vistos como sinais de hierarquia social e civilizacional. O “corpo torcido” é um “corpo destorcido”, servindo para classificar grupos sociais inferiores e populações não-europeias.

Atendendo ao contexto da postura em dança, durante o século XVIII, vai-se ganhando um certo gosto por novas formas exóticas trazidas pelas populações africanas e brasileiras ou mesmo por portugueses que tenham estado em terras ultramarinas.²¹ Porém, ao mesmo tempo que se verifica uma curiosidade cultural, é inevitável um choque perante uma nova atitude e expressão do corpo. As danças consideradas exóticas, como o cumbé ou o lundum de origem africana, eram avaliadas sempre com alguma reserva – Bluteau descreve o lundum como uma dança «em que as dançarinas agitam indecorosamente os quadris».²² Mas não são só os movimentos de maior liberdade e expansão que são considerados grosseiros e indecentes, o próprio corpo dos povos africanos e brasileiros é visto com estranheza e exotismo, classificado como desproporcional. Lê-se, em relatos de estrangeiros que passaram pela corte portuguesa durante o reinado de D. Maria, que é «de bom-tom, actualmente, nesta corte andar-se rodeado de pretinhos africanos, quanto mais hediondos melhor, e vesti-los o melhor que se possa. A soberana dá o exemplo: a Família Real anda à compita a ver quem é que faz mais mimos e carícias a D. Rosa, a favorita da Rainha, preta, beijuda e de nariz esborrachado», afirma o inglês William Beckford.²³ James Murphy também se refere à personagem da D. Rosa, aquando de uma festa oferecida pelo marquês de Marialva, em que se ofereceu «um bailado executado por uma negra de África e um anão do marquês de

²¹ Em 1778 publica-se uma obra intitulada *Conselhos que dá hum Brasileiro*, onde «uma das ideias que ali se expunham dizia respeito ao movimento do corpo que uma prolongada permanência no Brasil concedia aos homens. Esse movimento natural dos nossos patricios era designado por “quindim”». Daniel TÉRCIO, *História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996, p. 269.

²² R. BLUTEAU, «Lundum» in *Vocabulário...*, cit., t. V, 1716, p. 187.

²³ William BECKFORD, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Boyd ALEXANDER (introd. e notas), João Gaspar SIMÕES (trad. e pref.), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 143.

Marialva.»²⁴ Depreende-se, assim, a diferença do seu corpo, considerado tão estranho como o anão com quem dançou (neste caso é óbvio como a falta de altura do corpo, de ascensão vertical, discrimina o indivíduo a papéis de divertimento) e, provavelmente, de aspecto ridículo com as “melhores roupas” que vestem o seu corpo “hediondo”.²⁵ Deste modo, o vestuário (tema que será desenvolvido no quarto capítulo) é entendido como um instrumento de classificação social, contendo e modelando um corpo que, neste caso, terá, provavelmente, outras formas que não se encaixam, por exemplo, no desenho geométrico do corpete feminino, símbolo perfeito de uma postura recta.

O próprio mobiliário da sociedade de elite do século XVIII promove a sensação de verticalidade. Do costume de sentar no estrado, no chão ou em almofadas, sobretudo entre as senhoras, passa-se para o uso da cadeira, inicialmente com um desenho bastante rectilíneo, só adquirindo, mais tarde, uma maior sensação de conforto, com linhas curvas adaptadas à anatomia do corpo, donde sairá o cadeirão, por exemplo. Em meados do século, o mestre de dança Mereau também se vai preocupar em ditar regras para se estar bem sentado, as quais continuam a exigir um corpo direito no assento, as pernas paralelas, sem se cruzarem e perpendiculares ao chão.²⁶

No final do século XVIII, outro género de literatura, como os tratados de educação física, também vai incluir os mesmos preceitos posturais, assumindo-os como um modelo civil que não é exclusivo de um determinado espaço ou grupo social e aparece desligado de uma prática exclusiva, seja a dança, a esgrima ou a equitação, que eram normalmente privilégio de estratos superiores da sociedade. Em 1791, num tratado de civilidade, compara-se de novo o corpo contido com o corpo sem controlo, para que seja claro qual deles tem a forma e a expressão adequadas: devia-se «estar sempre direito com gravidade, e sem affectação, de qualquer modo que se esteja, de pé, de joelhos, assentado, andando, &c.

²⁴ James MURPHY, *Viagens em Portugal* (1795), Castelo Branco CHAVES (trad., pref., e notas), Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 209.

²⁵ A temática do exótico na dança, por se desenvolver à margem do universo tratadístico, não será alvo de um estudo aprofundado no presente trabalho, servindo, de momento, como um apontamento de referência.

²⁶ MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, pp. 175-176. O nível em que o corpo se coloca em repouso, sentado, também pode ser entendido num critério de hierarquia social. Atente-se, por exemplo, à disposição dos presentes durante um sarau no reinado de D. João V: «Estiverão os Reis e Infantes sentados em cadeiras, e a Senhora D. Luiza (irmã do rei) em almofada, e todos os mais, que forão muitos, assim no Paço como de fora, sentados nas alcatifas.» Outros permanecem de pé. Tristão da Cunha de ATAÍDE, 1º conde de Povolide, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, António Vasconcelos de SALDANHA; Carmen M. RADULET (introd.), Lisboa: Chaves Ferreira. Publicações, [D.L. 1990], p. 211. No final do século, a imagem do estrado pertence mais a um estereótipo criado pela literatura de estrangeiros e usado com o intuito de diferenciar socialmente: «Este costume não foi ainda completamente banido e as mulheres do povo, bem como as criadas, ainda o praticam, e não é caso raro encontrar damas de alto nascimento agachadas sobre um tapete, no meio do seu quarto, rodeadas de criadas, na mesma postura.» J. B. F. CARRÈRE, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, Castelo Branco CHAVES (trad., pref. e notas), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989, p. 47.

Torcer-se, balancear-se para huma, e outra parte, estar-se abaixando, e levantando, quando fallamos, e fazendo trigeitos, e movimentos descompostos, he incivil, e indiciente».²⁷

Apresentadas as principais ideias relacionadas com a postura do corpo e a sua primeira movimentação, o gesto surge como uma das formas de expressão humana mais básica. Entendendo-o como um «movimêto do corpo, & particularmente das mãos, ou da cabeça, para significar alguma cousa»²⁸, a cortesia é a prática do gesto do cumprimento, sinal de distinção para quem a faz e para quem a recebe. Assim sendo, a cortesia, expressão pública do corpo, também é alvo de uma pormenorizada regulamentação pela tratadística da dança, como analisaremos de seguida.

3.1.2. Saber conviver: as cortesias e a etiqueta do baile

Para a tratadística da dança, o corpo é sempre público, porque é a forma de representar o indivíduo perante o outro segundo um determinado padrão de valores, como acabámos de observar. O corpo existe em relação com o outro, que o observa ou com quem interage, sujeitando-se a uma determinada ordem – uma ordem fundamentada na hierarquia social do espaço a que pertence. Para saber estar nessa sociedade é necessário recorrer a certas práticas para reforçar ou procurar alterar a sua relação com os restantes indivíduos. Assim sendo, os tratados de dança prescrevem formas de interacção social, através do ensino das cortesias e da etiqueta de um baile.

«Si par une petite négligence [...] un jeune enfant ne leve pas le Chapeau, ou ne fait pas la révérence de bonne grace, un maître à danser le corrigera de ce défaut, & lui fera perdre toutes ces manieres simples que le beau monde appelle Rusticité.»²⁹ As regras de bom comportamento social, que a tratadística da dança fixa e promove, afastam o indivíduo do perigo da rusticidade, onde permanece isolado por não “saber estar” num determinado espaço, entre iguais e, principalmente, entre pessoas que lhe são superiores em nascimento e educação. Nesta perspectiva, Maria Alexandra Gago da Câmara, na sua tese de doutoramento, categoriza a literatura sobre dança enquanto tratados de etiqueta e manuais de civilidade: «A

²⁷ João de N. Sra. da Porta SIQUEIRA, *Escola de política, ou tratado pratico da civilidade portugueza* (1791), Lisboa: Officina de Simão Tadeu Ferreira, 1816, p. 72. A «composição do corpo» de Siqueira será decomposta em várias partes, estando todas sujeitas a uma avaliação de decência: cabeça, testa, sobranceiras, olhos, nariz, boca, voz, semblante, cara, barba, pescoço, ombros, braços, mãos, unhas, peito, ilhargas (o lado do corpo, das ancas até aos ombros), pernas, pés, costas e gesto.

²⁸ R. BLUTEAU, «Gesto» in *Vocabulario...*, t. IV, 1713, p. 67.

²⁹ John LOCKE cit. in MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, p. [VI].

etiqueta cinge-se aqui a uma domesticação das posturas, sendo utilizada com frequência a expressão de *cortezia*, no sentido de movimento».³⁰

A “cortesia” identifica-se com a prática dos usos do espaço da corte, previamente transmitida pelo género da literatura áulica e onde, a partir da segunda metade do século XVIII, se irá basear um projecto de civilidade. Ou seja, o termo “cortesia” vai dispersar-se numa multiplicidade de aplicações a tudo o que se pretende comparar com o uso galante da corte, adquirindo uma nova utilidade social.

No início do século XVII, o jurista e escritor Miguel Leitão de Andrada (1553-1630) descrevia, por entre os escritos variados da sua obra *Miscellanea* (1629), esta percepção de “cortesia” claramente relacionada com uma prática específica da corte e identificativa dos valores característicos desse espaço:

«Essa cortesia procedeo do que se costumava nas cortes dos Reis (que de corte, se diz cortesia, que significa uso galante da corte [...]) onde, e diante dos quaes, quando havia serão ou seráo, dançavão os Reis, e Rainhas, e damas, com os fidalgos, e pera isso erão ensinadas, e amestradas por mestres a dançar. E porque certos passos medidos fazião pausa, abaixando-se direitas, e com o rosto direito com acatamento a esses Reis, quando chegavão a elles, chamavão a essas pausas medidas, mensuras, e agora mesuras, porque com passos certos e medidos se fazião. E pouco a pouco se forão essas pausas, ou mensuras airoas, que se fazia aos Reis por cortesia, estendendo a outras pessoas por reverencia. A qual se faz ao maior, abaixando hum pouco a cabeça [...] e a mesura ao igual, com a pessoa e o rosto direito».³¹

Este testemunho regista a origem do termo e da própria prática da “cortesia”, descrevendo a sua evolução desde a ligação à dança até uma apropriação pelas formas hierarquizadas de tratamento social. A tratadística da dança transmite esta mesma evolução, mas com uma intenção diferente, pois não se limita à descrição, antes regulamenta a prática já corrente por meio de uma disciplina do corpo que se adequa à imposição da ordem social dos diferentes espaços, isto é, dentro ou fora da corte.

Na dança existe, então, o “exercício específico” da cortesia que se reconhece como o convite para dançar e a saudação inicial e final que o par apresenta entre si e para os presentes. Apesar de nos tratados portugueses esta prática só se identificar por “cortesia”, existem outros sinónimos, como “reverência” e “mesura”, tanto no uso da língua portuguesa, como já foi notado, como na escrita da principal tratadística da dança.³² Os três conceitos

³⁰ Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, “A arte de bem viver”. *A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*, 3 vols., Lisboa: tese de doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa apresentada à Universidade Aberta de Lisboa, 2000, p. 44.

³¹ Miguel Leitão de ANDRADA, *Miscellanea* (1ª ed. 1629; fac-símile da 2ª ed. 1867), Manuel Marques DUARTE (introd.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 401-402 (sublinhado nosso). Bluteau baseia-se neste excerto para a sua definição de mesura, cfr. R. BLUTEAU, *Vocabulário...*, cit., t. V, 1716, pp. 458-459.

³² Nas definições de Bluteau, verificamos que “reverência” se apresenta como sinónimo de “cortesia”, que por sua vez é sinónimo de “mesura”, que acaba por sê-lo também de “reverência”. Idem, «Cortezia», «Mesura» e

definem-se, por um lado, enquanto valores e, por outro, enquanto acções. Fazer uma reverência é dar mostras, através da acção de “inclinarse”, do «respeyto, que hũa pessoa deve a outra estando em sua presença com modesta decencia».³³

A cortesia que integra a etiqueta de baile verifica-se ser também indispensável para a vida civil, como a leitura dos tratados deixa transparecer. Não se trata apenas de uma etiqueta para ocasiões cerimoniais, mas, sobretudo, de normas de sociabilidade. Como e quando fazer uma cortesia são as questões que os tratados de dança procuram esclarecer.

Os leitores da obra de Bonem podem ler que uma «das couzas mais necessarias para todo o mundo de qualquer estado, que seja; he saber tirar bem o chapeo, e fazer huma cortezia com boa graça, a que muitas pessoas se applicaõ menos, e tudo nos convida para fazer bem huma, e outra; isto nos faz admirar, e nos attrahe as attenções, e dispoem mesmo cada pessoa a ter consideração para nòs, olhando nòs como homens, que tem sabido aproveitar-se da boa educação, que temos recebido.»³⁴ Em primeiro lugar, abrange-se qualquer categoria de leitor, entendendo a cortesia como uma prática indispensável ao mundo civil, não mais exclusiva de um único espaço. De seguida, a importância de uma cortesia bem feita é sublinhada pela capacidade que tem para criar uma boa impressão nos outros. A aprendizagem da dança contribui para o aperfeiçoar de uma aparência. O olhar e o julgamento é assumidamente baseado nessa imagem projectada de um controlo interior sobre as acções e os gestos individuais, como, por exemplo, o saber tirar bem o chapéu que, regra comum, antecede o ensino das diferentes cortesias, servindo-lhe de base, no caso dos cavalheiros.³⁵

Na descrição pormenorizada da acção de tirar o chapéu, chama-se a atenção para certos erros e vícios em que os cavalheiros podem incorrer, reforçando o perigo de uma imagem criticável: há que observar «que a copa do mesmo chapeo fique para dentro, e não para fóra,

«Reverencia» in *Vocabulario...*, cit., t. II, V e VII, 1712, p. 578, 458-459 e 313. O termo mais comum na principal tratadística europeia é o de reverência: *riverenza* em italiano, cfr. Fabritio CAROSO, *Nobilità di Dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, Veneza: Presso il Muschio, 1605; *révérence* em francês, cfr. F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977, Jacques BONNET, *Histoire générale de la danse, sacrée et profane; ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent. Avec un supplément de l'histoire de la Musique, & le paralele de la Peinture & de la Poesie*, Paris: d'Houry fils, 1723 e MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760; em castelhano utilizam-se os dois termos, *reverencia* e *cortesia*, cfr. P. MINGUET E IROL, *Arte de dançar...*, cit., 1758; em inglês encontra-se o termo *honour* ou *bow*, cfr. John PLAYFORD, *The dancing master: or directions for dancing country dances, with the figure and tunes to each dance* (1ª ed. 1651; 6ª ed.), Londres: ed. autor, 1679 e J. WEAVER, *Anatomical...*, cit., 1721, como também *Curtesy*, «The Honour for a Woman is commonly call'd a Curtesy» *ibidem* p. 135.

³³ R. BLUTEAU, «Reverencia» in *Vocabulario...*, cit., t. VII, 1720, p. 313.

³⁴ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 39-40.

³⁵ No entanto, a ordem da obra que Cabreira traduz é diferente da de Bonem, colocando, antes da advertência do modo de tirar «garbosamente o chapeo», a indicação mais geral relativamente a quem deve fazer as diferentes cortesias e quando fazê-las. *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, pp. VII-VIII.

em fôrma de pedir esmola, como fazem alguns»³⁶; a cabeça não deve dar nenhum sinal de que o vai receber, nem ele deve ser forçado nela, deve apenas coroá-la; «deve-se tomar muito sentido de não o tomar pela copa, nem pelo bico [...] como tenho visto fazer a muitas pessoas, nem adiantar o braço adiante da cara, nem abaixar a cabeça tirando-o negligentemente, o que faz hum muito mau efeito».³⁷ A crítica também parece assentar em princípios estéticos, apelando ao porte elegante de um objecto que, apesar de exterior ao corpo, não lhe deve ser estranho, mas antes manuseado como um prolongamento da postura do corpo.

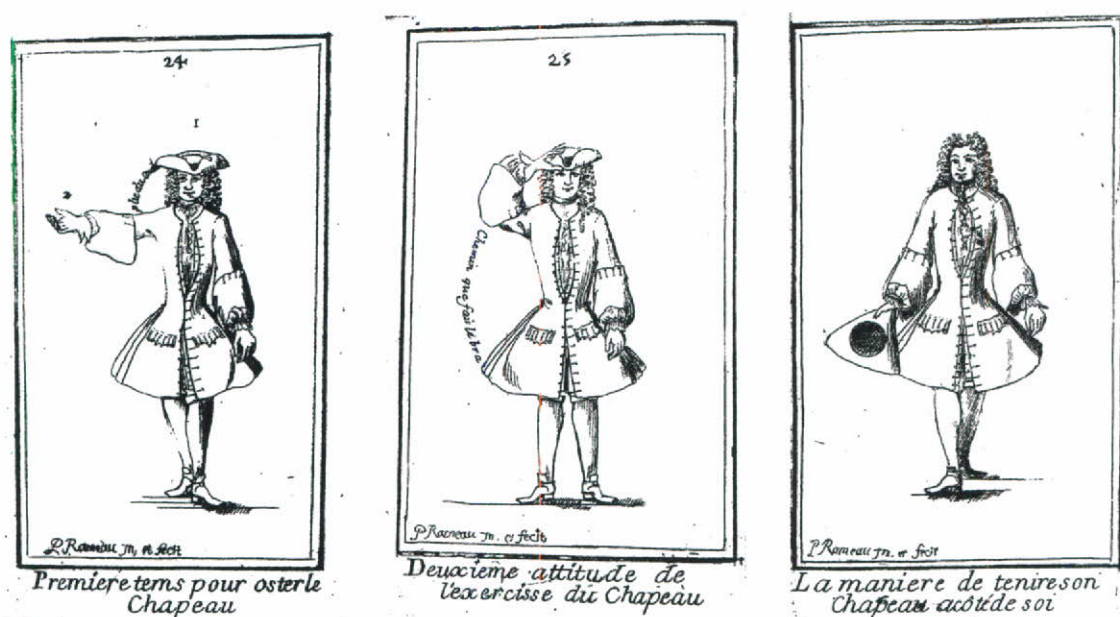


Fig. 10, 11, e 12. As três acções do modo correcto de tirar o chapéu segundo Pierre Rameau (1748).

A leitura das gravuras pode ser acompanhada com a descrição de outra obra, demonstrando que existe consenso na execução ideal de certas acções: «il doit le tenir par la corne de devant avec la main droite, ou la main gauche; (car cela est indifférent) les doigts sur le dessus de la corne & le pouce dessous. S'il veut se couvrir, il faut qu'il le fasse sans que sa tête fasse le moindre mouvement. Elle doit toujours rester droite.» MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, pp. 183-184.

A acompanhar o modo de tirar o chapéu, os tratados identificam três cortesias diferentes: para diante, para trás e de passagem. Todas são descritas ao pormenor, indicando, como sempre, os vários movimentos que compõem a acção da *vénia*: inicia-se sempre por um passo, para a frente e depois para trás (na cortesia para diante) ou para o lado (na cortesia para trás), seguindo-se de uma flexão dos joelhos, do tronco e, por fim, da cabeça, transmitindo-se sempre que a acção de um membro implica a reacção do outro.

³⁶ *Ibidem*, p. 5.

³⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 47-48. É de tal valor o domínio da cortesia com o chapéu que serve várias vezes como arma de despeito pessoal ou político: «Chegou de Madrid D. Paulo Matuim, Embaxador de Inglaterra, que lá era e o tinha sido nesta nossa Corte de Lixboa [...], e agora quando D. Paulo falou a El-Rei Nosso Senhor [D. João V] não quis pôr o chapéu e assim esteve falando, e El-Rei Nosso Senhor então não pôs o chapéu, que o queria pôr, e que o puzesse D. Paulo.» T. da C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 271.

Fig. 13. Segunda ação da cortesia para diante, vista de perfil, segundo Pierre Rameau (1748).

A cabeça «he huma das partes mais essenciaes da cortezia». Contudo, ao mesmo tempo que se descreve a importância da sua inclinação, se apela ao cuidado com a “apresentação da cortesia”: «quando se dobra o corpo, não inclinar tanto a cabeça, que se não possa ver a cara, por ser effeito grosseiro, porque obriga á pessoa a duvidar se he ella, a que se sauda, ao contrario; antes de principiar a cortezia se deve olhar modestamente para a pessoa». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit, 1767, pp. 52-53 e 59.



Deuxième Figure Inclinee a veüe de profil

Boa parte da tratadística apresenta apenas as cortesias próprias da etiqueta de baile. Porém, as que se incluem nos tratados portugueses, seguindo a obra de referência de Pierre Rameau, conjugam o ensino da dança com regras de conduta para a vida civil. Para além de uma disciplina de controlo sobre o movimento do corpo, a dança é encarada como um instrumento de controlo social. Não basta saber fazer bem uma cortesia, é igualmente importante saber reconhecer o momento ideal para ser apresentada e a sua adequação ao valor de quem recebe a reverência. Dependendo da pessoa que se cumprimenta, do espaço e da situação em que se encontra, a cortesia tem, claramente, de ser adaptada.³⁸

Na descrição desta ação, existe um adjetivo que procura marcar uma diferença perceptível e reproduzível: «a inclinação do corpo se faz mais, ou menos profunda, segundo a qualidade das pessoas, que se saudaõ».³⁹ Os tratados regulamentam, deste modo, a primeira norma de hierarquizar a prática da cortesia – a sua concordância com o estatuto social das pessoas, o que já estava presente na obra de Miguel Leitão de Andrada, como foi observado. De seguida, a atenção que se deve prestar à execução de uma cortesia cresce em correspondência com o valor do espaço em que se realiza: ligeiramente numa rua, mas com maior moderação num passeio público, por ser este um local próprio da sociabilidade urbana,

³⁸ O ritual da cortesia pode ser bastante complexo quando na presença real: «Os títulos que ião, e os que estavam já no Paço, se puzerão nos seus lugares à parede, e se cobrirão quando se cobrio Sua Magestade, entrarão estes senhores descubertos fazendo as tres cortisias que todos fazem. Levantou Sua Magestade o chapéo e o tirarão os títulos, e chegando perto de Sua Magestade deu duas outras passadas curtas e tornou para trás, e eles se puserão de juelhos, e el-Rei lhe deu os braços e se sentou e cobrio, e eles se sentarão [...]». Idem, *ibidem*, p. 245.

³⁹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit, 1767, p. 52 (sublinhado nosso). Por esta razão, a cortesia para trás é considerada a mais respeitosa, pois permite uma maior inclinação do tronco. Idem, *ibidem*, p. 63.

de acesso restrito, onde se encontram as «pessoas de distincção», a quem se deve «fazer a cortesia muito inclinada, o que mostra mayor respeito».⁴⁰

No uso civil da dança está implícita a sua utilidade em diferentes espaços, os quais proporcionam momentos de convívio igualmente distintos. Desta forma, no tratado de Jacome Bonem, seguindo as indicações do mestre Pierre Rameau, registam-se, num capítulo à parte, as «cortesias que se devem fazer á entrada de huma casa».⁴¹ Prescreve-se não só a cortesia à entrada do local, como também perante os restantes convidados e indica-se, por fim, o momento adequado para se sentar. É de realçar como se torna visível, para o leitor, um percurso imaginário pelo espaço, onde cada etapa corresponde a uma determinada cortesia. São as próprias práticas de sociabilidade que acabam por ser descritas, como a visita, a recepção e a chegada de um convidado, mas também a conversação: «mas sese deve falar com algũa das pessoas? se deve chegar a ella, fazendo as mesmas cortesias, que se fizeraõ á entrada [...] porque a civilidade assim o permite, o que não tem limitação; o uzo do mundo he o mayor Mestre.»⁴²

Assim, as prescrições de um tratado de dança assemelham-se às próprias funções de um mestre de cerimónias, estipulando regras para diferentes momentos de sociabilidade. A seguir ao capítulo dedicado ao comportamento ideal durante uma visita, seguem-se outros que dizem já respeito à etiqueta do baile, como numa ordem sequencial. Se voltarmos a comparar o tratado de Bonem com o de Rameau, notamos que a etiqueta de baile é regulamentada tendo como referência os «bayles a Regrados».⁴³ Veicula-se, portanto, o protocolo cortesão, isto é, a boa ordem que deve reger um baile na presença dos reis. Informa-se que é o casal real quem deve dançar o primeiro minuete, deixando depois bem claro que a ordem pela qual seguem os convites corresponde à vontade do rei, sendo ele que decide a sequência dos pares com base na hierarquia da sua própria corte e na sua preferência pessoal. Estipula-se, de igual

⁴⁰ Idem, *ibidem*, pp. 56-57 e 57-58. «Entre espacio y etiqueta se establecerá una estrecha relación, de forma que la etiqueta condicionará la manera en que se use el espacio y el espacio determinará el desarrollo de la etiqueta.» José MANUEL BARBEITO, «Espacios para la música cortesana» in *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, Juan José CARRERAS; Bernardo J. GARCÍA GARCÍA (eds.), [Madrid]: Fundación Carlos de Amberes, [2001], p. 280. A relação entre espaço e prática da dança será desenvolvida no quarto capítulo.

⁴¹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 81-85. Cfr. P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, pp. 47-48.

⁴² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 83-84. Estas diferentes práticas de “saber conviver”, como o encontro, a visita e a conversação, foram igualmente consideradas por outro tipo de literatura, fundamentalmente ao longo do século XVIII. Quanto à conversação, um tratado de dança pode preocupar-se com a abordagem, ensinando o leitor a dirigir-se a alguém e a saber estar nessa companhia. Depois, no que concerne ao modo de falar e aos temas a dissertar, existem outros manuais específicos. Cfr. Abade de BELLEGARDE, *Modelo de conversações para pessoas polidas, e curiosas*, Parte I, Lisboa: Officina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha, 1734.

⁴³ «Capítulo IX. Da boa moda, que se deve observar com cortezia em os bayles a Regrados» N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 86-96. Bonem acaba por traduzir apenas um dos dois capítulos que Pierre Rameau dedica ao exemplo dos bailes régios, provavelmente por o outro ser demasiado específico dos hábitos da corte francesa: «Du cérémonial que l'on observe au grand Bal du Roy» P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, pp. 49-54.

modo, a forma correcta de fazer o convite e de aceitar ou recusar, procurando que se perturbe o mínimo da ordem do baile e que se seja o mais rigoroso possível no cumprimento destas regras, «que de outro modo seria faltar à política; o que he huma falta grandel»⁴⁴

Os que têm a «conduta do bayle; o que faz a obrigação de Mestre de Sala, deve ter muita atenção para mandar dançar cada hum em seu turno; a fim de evitar a confusão, e os desgostos».⁴⁵ Estas situações poderão estar relacionadas com a interacção social e sexual que o baile promove. Na realidade, a generalidade dos tratados de dança, mais do que preocupar-se com questões de hierarquia social, vai identificar o baile como o momento ideal para o convívio heterossexual. A presença, o olhar, o contacto físico, a conversa, são todas elas formas de estar perante o outro e com o outro no contexto do baile. Os conselhos que se estipulam são normalmente direccionados ao cavalheiro, sendo dele que se espera o controlo deste convívio: saber convidar uma senhora, dar-lhe a mão e conduzi-la ao espaço da dança ou como reagir a uma recusa para dançar são alguns dos pontos focados pela maioria dos tratados.⁴⁶ Neste campo, a proximidade ou a distância física pressentida na aceitação ou na recusa do convite num baile pode revelar muito da relação entre um cavalheiro e uma senhora. Num apontamento registado, em 1733, nas gazetas manuscritas presentes na Biblioteca Pública de Évora, lê-se: «O Duque de Lorena já dançou em hum baile com a primeira Archedukeza com quem se tem por certo o seu casamento.»⁴⁷

⁴⁴ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 91. António Rodrigues da Costa, relatando-nos a embaixada realizada à corte palatina do Reno, com o propósito de acompanhar até Portugal a futura rainha D. Maria Sofia Isabel de Neuburg, segunda mulher de D. Pedro II, descreve-nos o decorrer de um baile: «A Senhora Eleitrix [...] tirou por varias veses a dançar a João Gomes da Silva filho do Conde Embaixador, & ao Vis-conde de Barbacena, que supposto pertenderão escusarse com o pouco uso que daquella arte havia em Portugal, foi forçoso obedecer aos soberanos rogos de Sua Altesa, mas propondo primeiro, que pelo decoro, & veneração que devião à Majestade de ElRei Nosso Senhor, lhe não era licito dâçar no mesmo tempo que dançasse a Serenissima Princesa futura Rainha; o que se lhe concedeu, & assim se executou.» António Rodrigues da COSTA, *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior*, Lisboa: Officina de Miguel Manescal, Impressor da Serenissima Casa de Bragança, & do Sancto Officio, 1694, pp. 60-61. Mesmo tratando-se de uma dança de conjunto impossível de identificar, a atenção com os convites é igual ao caso do minuete, assim como a forma polida com que os portugueses procuram escusar-se a dançar. No tratado de Bonem, mais de meio século depois, lê-se que uma das desculpas que se pode utilizar para não se ser convidado no baile é «o pouco uzo, que se tem feito da Dança, ou do pouco tempo, que se tem principiado a aprender». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 92.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, pp. 93-94. A historiadora Sylvia Brouillet, no estudo que dedica a Nicolas de Saintot (1683-1753), “introdutor” de embaixadores, entre 1709 e 1752, em Versalhes, chega a comparar a sua função com a de um coreógrafo, na medida em que o cerimonial que ele organiza passa, também, por uma distribuição hierarquizada das pessoas pelo espaço. Cfr. Sylvia BROUILLET, «De Versailles à Paris: Nicolas de Saintot, chorégraphe de la monarchie en représentation (1711-1716)» in *Palais et pouvoir. De Constantinople à Versailles*, Marie-France AUZÉPY; Joël CORNETTE (dir.), Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 270.

⁴⁶ Cfr. Thoinot ARBEAU, *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancier, batter le tambour en toute sorte & diversité de batteries, iouer du fife & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la ieunesse* (1ª ed. 1588; fac-símile da ed. de 1596), Genebra: Minkoff, 1972; Cesare NEGRI, *Nuove inventioni di balli*, Milão: Girolamo Bordone, 1604; F. CAROSO, *Nobilità...*, cit., 1605 e J. BONNET, *Histoire...*, cit., 1723.

⁴⁷ *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol. II (1732-1734), João Luís LISBOA; Tiago C. P. dos Reis MIRANDA e Fernanda OLIVAL (coord.), Lisboa: Edições Colibri, CHC-UNL e CIDEHUS-UE, 2005, p. 188.

Tendo em conta a etiqueta rigorosa que os tratados transmitem, é legítimo questionarmo-nos se haveria lugar ao divertimento num baile. Que tipo de convívio é que a tratadística pretende promover ao qualificar também a dança como disciplina de relacionamento social? A resposta depende de vários factores que ainda serão analisados no decorrer destas páginas. Para isso torna-se necessário ponderar o espaço onde se realiza o baile, o contexto social que lhe está implícito, assim como o motivo da sua realização: um baile na corte organiza-se de forma diferente de um baile numa casa particular ou numa assembleia pública. Têm igualmente influência as danças escolhidas para a função. Da variedade das danças de corte, os dois géneros de danças escolhidos pelos tratados portugueses – o minuete e as contradanças – são exemplos opostos de dois tipos de relacionamento entre o par e de convívio num baile, como se verá de seguida.

3.1.3. Saber dançar: as posições, os passos, as figuras e as danças

Os índices da maioria dos tratados de dança, sobretudo os que se dedicam às danças francesas, apresentam uma organização muito semelhante, baseados no “tratado-modelo” do mestre de dança Pierre Rameau, *Le maître à danser* (Paris: 1ª ed. 1725). O estabelecimento da técnica destas danças, que analisamos neste estudo da tratadística, passa, principalmente, pela hierarquização da aprendizagem. Para o manual ser “auto-suficiente” e para o movimento ser inteligível para o corpo, o trabalho proposto ao leitor tem de ser equivalente ao de uma aula.

Assim sendo, definiu-se que o primeiro passo da aprendizagem consistia em saber colocar o corpo em postura e ao caminhar, o que devia equivaler à primeira preocupação do mestre de dança com um novo aluno. Repare-se nesta crítica do mestre francês Mereau: «J’ai plusieurs fois été appelé pour donner des leçons à des jeunes-gens de seize jusqu’à vingt-ans; & quelque fois plus, qui n’avoient aucune notion de ce qui s’appelle maintien, pas même de la révérence, & dout les parens ne m’ont pas permis de leur en donner la moindre teinture. “Je ne devois seulement, me dioit-on, leur montrer qu’à danser un menuet”»⁴⁸

Continuando a reflexão sobre as matérias iniciais da aprendizagem, destacou-se a preocupação com uma noção mais geral de comportamento, ensinando a “viver nobremente” através de regras de controlo corporal, mas também social, evidente na atenção que os manuais conferem às cortesias e à etiqueta do baile.

Contudo, de momento torna-se fundamental analisar a matéria que define e caracteriza este *corpus* documental – a dança em si, uma vez que, se outros géneros literários também se

Mais adiante regressaremos à temática do baile, partindo de uma observação mais focada nas personagens envolvidas neste convívio – o cavalheiro e a senhora – e inserida no contexto português.

⁴⁸ MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, p. [V-VI].

dedicam ao “saber estar” e ao “saber conviver”, a tratadística da dança é a única que detém o conhecimento para se “saber dançar”.⁴⁹ Sendo que as fontes documentais nucleares para a presente investigação são as publicações portuguesas do género, optámos por concentrar-nos apenas nas duas danças que foram transmitidas aos leitores portugueses – o minuete e as contradanças, que, na realidade, constituíram as principais danças em voga nos séculos XVII e XVIII, como já foi possível contextualizar.

Através do estudo pormenorizado do conteúdo da tratadística da dança, pretendemos tornar perceptível o esforço de sistematização e organização do ensino a que a escrita obriga. Para saber dançar, é fundamental incorporar posturas e movimentos específicos que, sendo registados enquanto conhecimentos técnicos das denominadas danças de corte, dão origem à fundação de um método de ensino baseado num esquema de posições de base invariáveis para a cabeça, tronco, braços, pernas e pés, para o início e fim de cada movimento. As danças de origem francesa, das quais o minuete é um perfeito exemplo, exigem o domínio prévio de cinco posições de base dos pés que, aparecendo já distinguidas nos tratados renascentistas, evoluíram ao longo do período aqui considerado e prevalecem ainda hoje como estrutura fundamental da técnica da dança clássica, normalmente designada por *ballet*. Por esta razão, as posições são, normalmente, descritas depois das noções gerais sobre pose e andar, mas antes do ensino das cortesias, visto que estas já são entendidas como passos de dança, cuja execução se aperfeiçoa por um domínio mais consciente das suas várias etapas, onde se incluem, por exemplo, a segunda, terceira e quarta posições. Esta é, pelo menos, a ordem de ensino dos tratados portugueses e das obras que lhes servem de referência.⁵⁰

Segundo Pierre Rameau, a “posição” é «une juste proportion que l’on a trouvé d’éloigner ou d’approcher les pieds dans une distance mesurée, où le corps soit dans son équilibre ou à plomb sans se trouver gêné, soit que l’on marche, soit que l’on danse, ou

⁴⁹ Nem todos os tratados de dança se incluem numa literatura de civilidade. Muitos deles resumem-se apenas às regras principais da arte de dançar, isto é, ao ensino mais técnico das posições e passos de dança. Dos tratados que saíram em Portugal, encontramos, por um lado, duas obras mais completas deste ponto de vista, a *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760 e N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767 e, por outro, o manual de Julio Severin PANTEZZE, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761, que se limita ao ensino de um conjunto de figuras das contradanças.

⁵⁰ Atente-se à descrição da cortesia para trás: «o corpo sobre a perna esquerda, conseqüentemente a direita prompta para mover-se, e que se leve sobre a ilharga a segunda postura, pondo o calcanhar no chão, o que facilita o corpo de se pôr em cima, inclinar o corpo, e levantando-se da sua inclinação, raspar o pé direito, do qual o calcanhar será levantado com muita doçura até a terceira postura para traz» in N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 61-62 (sublinhado nosso). Como se pode verificar, os tratados portugueses usam outros termos para além de “posição” (o mais consensual), assim como “postura” e “oposição”. Para não estarmos a sobrecarregar o texto de imagens, nem a repeti-las, remetemos a identificação das cinco posições de base para as gravuras utilizadas como separadores e cabeçalhos dos vários capítulos, que pertencem a: *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, pp. 2-4.

lorsque l'on est arrêté.»⁵¹ A sua regulamentação deve-se, na verdade, a Pierre Beauchamp, que, de acordo com o próprio Rameau, definiu esta forma de colocação do corpo e sua disposição no espaço, uma vez que pode indicar a intenção e direcção do movimento. As cinco posições dos pés e pernas têm origem na rotação das ancas, em eixo com a orientação do tronco, o que permite que os passos de dança se realizem em equilíbrio e graciosidade. A “proporcionalidade”, a “justeza” e a “medida” garantem uma construção técnica assente na naturalidade do movimento e na racionalidade do seu estudo, o que será aprofundado quando se tomar em conta o contributo da anatomia para a escrita da dança.

Os tratados descrevem as diferentes posições informando sobre a sua aplicação: a primeira posição «serve para tomar os movimentos, quando se deve dobrar» os joelhos, como acontece no passo do *demi-coupé*; a segunda é a ideal para «os passos abertos, que se fazem de ilharga», sendo a colocação mais natural do corpo; a terceira «serve para os passos fechados» e «he das mais necessarias para dâçar bem: ella ensina a manter-se firme, e a estender os joelhos»; a quarta é a posição natural das pernas no andar, para a frente ou para trás; e, por fim, a quinta, utiliza-se como complemento da segunda nas deslocções laterais e para terminar alguns passos, não lhe reconhecendo um uso instintivo.⁵²

De igual forma, os diversos passos de dança vão ser alvo de um mesmo trabalho de codificação, da responsabilidade dos mestres de dança, como Beauchamps, Rameau ou Feuillet, integrados no contexto das instituições académicas francesas da segunda metade do século XVII, como já tivemos ocasião de referir. Trata-se de um momento crucial na valorização do estatuto da dança, fixando regras de execução que permitem não só uma evolução técnica sem precedentes, como o controlo da sua correcta execução, isto é, a imposição de uma autoridade.

A obra de Pierre Rameau tem este objectivo de clarificar e fundar os conceitos mais importantes para o ensino da dança. Aquando da sua provável leitura pelos mestres/autores portugueses, umas dezenas de anos depois da primeira publicação de *Le maître à danser* (Paris: 1725), é possível que certas passagens lhes tenham parecido já desnecessárias, como acontece com a definição do “passo de dança”, cuidadosamente distinguida pelo mestre francês da descrição de um passo normal do caminhar, mas ignorada pelos tratados portugueses: «Le pas étant de passer le pied devant, ou en arriere, & de côté; ce qui s'entend d'un pied comme de l'autre, quant à la maniere de marcher; mais en fait de danse le nom de pas renferme plusieurs pas ensemble, & qui sont quelquefois differentiez de plusieurs mouvemens, qui cependant ne

⁵¹ P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 9 (sublinhado nosso). É de notar como se relaciona a utilidade das posições de base com a pose e o andar.

⁵² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 29-36.

compose qu'un pas. Comme le pas de Menuet, le pas de Courante, le pas de Bourée, & nombre d'autres». ⁵³

Assim sendo, o passo de minuete é composto, segundo a tratadística do século XVIII, por quatro passos: dois *demi-coups* (ou «meyos cortados» ⁵⁴) (cfr. figs. 44-46) e dois «naturaes sobre as pontas dos pés». ⁵⁵ Como a sua execução difere consoante o sentido do deslocamento, ensina-se a forma simples para a frente, para trás e para os lados, complexificando-se depois ao nível do ritmo e da própria elaboração de cada um dos quatro passos. ⁵⁶ Quanto aos tratados portugueses, estes apenas incluem a forma primária e a sua explicação é bastante simplificada em comparação com as obras francesas e espanholas. Também excluem o movimento mais elaborado dos braços que deve acompanhar cada passo. ⁵⁷ Enquanto Rameau dedica a segunda parte da sua obra inteiramente ao movimento dos braços – posição, elevação, rotação do pulso e do cotovelo, movimento do ombro e oposição –, tanto Bonem como Cabreira resumem tudo a indicações gerais de colocação e movimento.

A questão impõe-se de novo: qual o critério de selecção dos conteúdos e qual a razão de síntese de algumas descrições nas obras portuguesas? A explicação que nos surge mais credível tem em conta o objectivo genérico e introdutório destas publicações. Sendo as primeiras obras portuguesas exclusivamente dedicadas ao ensino da dança, faz sentido que se apresentem como manuais de base, interessando a um número maior de leitores e correspondendo a uma variedade maior de contextos da sua prática: da mais experiente à menos conhecedora.

Na realidade, a estrutura de base da técnica das danças de corte encontra-se nos passos e não nos braços. No conjunto da tratadística da dança, o espaço dedicado ao trabalho das pernas é muito maior do que aquele que se reserva para o movimento dos braços. Não

⁵³ P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, pp. 7-8. Normalmente, cada dança tem um passo característico, de acordo com o seu estilo e ritmo musical, daí existir a dança *Courante* e o *pas de Courante*, por exemplo.

⁵⁴ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 106. Esta tradução portuguesa não permaneceu no vocabulário português de dança, utilizando-se sempre o termo francês original. Cabreira opta por manter a versão original, como acontece na obra castelhana de Minguet e Irol por ele traduzida. Cfr. *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 9.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 11. Rameau afirma que «c'est de ce premier pas [le demi-coupé] que dépend de bien danser, puisque ce n'est que de sçavoir bien plier & élever qui fait le bon danseur» in P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 75. Não se apresentam, nesta parte das obras, críticas a defeitos de execução, ao contrário dos tópicos anteriores.

⁵⁶ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 111 e 113. Para o lado direito designa-se o passo por «aberto», pois os pés passam mais vezes pela segunda posição, e para o esquerdo por «cruzado», pois passa-se mais por quintas posições, fornecendo uma clara imagem visual do movimento de abertura e cruzamento das pernas e pés, necessário para a deslocação lateral, visto que o corpo permanece virado de frente.

⁵⁷ Referimo-nos à chamada «oposição» entre pernas e braços, ou seja, o braço oposto ao pé que avança apresenta uma rotação ou uma elevação diferente do outro, por forma a permitir um melhor equilíbrio das diferentes partes do corpo. No entanto, este equilíbrio tanto pode ser sentido no corpo do executante, como no olhar de quem observa.

significa, de modo algum, que este seja secundário, mas sim que é pensado em função do que a parte inferior do corpo realiza.⁵⁸

Desta forma, é possível identificar dois planos na dança, separados no corpo ao nível da cintura. A dança que é executada pelos pés revela-se de grande minúcia, elaborada por pequenos passos, suspensões, voltas, saltos e equilíbrios, procurando, por vezes, a surpresa do contraste no ritmo, na amplitude e na tensão do movimento ou, então, um encadeamento perfeitamente simples e homogéneo. Noutro nível, o tronco permanece quase imóvel não desmascarando o ritmo nem a complexidade de passos que os membros inferiores demonstram. Somente os braços podem revelar esse trabalho minucioso, mas, frequentemente, numa dinâmica oposta, isto é, uma posição de braços pode manter-se por mais de um passo, seguindo outro ritmo, contribuindo, assim, para um maior ênfase de certos movimentos ou para o controlo da respiração e equilíbrio do corpo.⁵⁹

É a parte inferior do corpo a responsável pelo desenho das figuras da dança, matéria que completa a sua aprendizagem. Depois de ensinados os diferentes passos, indica-se o trajecto que se deve tomar no espaço para dar origem a uma determinada figura. No minuete, esta é construída pelo único par dançante que, num jogo de aproximação, afastamento e cruzamento, vai desenhando várias formas geométricas entre si. É, especialmente, com base nas figuras que se distinguem as diferentes coreografias para minuete, procurando agradar ao executante e ao espectador pela originalidade do efeito do que se denomina por padrão coreográfico.

Porém, a “dança social de figuras”, por excelência, é a contradança, objecto exclusivo do trabalho de Julio Severin Pantezze.⁶⁰ Dança de origem inglesa do século XVII, não exclusiva do espaço da corte – como a própria designação em inglês sugere, *countrydance*, são danças associadas à aristocracia rural (mas também a meios burgueses) – foi depois adaptada à

⁵⁸ A «pessoa, que dança, faz os passos com toda a sua perfeição, se não tem os movimentos dos braços a regrados suaves, e moderados, e não mostra opposição; a sua dança não parecerá tanto animada, e por consecuencia hade fazer o mesmo efeito, que o retrato fóra da sua moldura.» N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 132-133.

⁵⁹ A origem do termo francês *menuet* encontra-se, precisamente, nesta ideia de minúcia – um *pas (de) menuet* é um passo “minucioso”, detalhado por pormenores “minúsculos”, tanto na distância que percorre como no trabalho de pés que exige. São várias as comparações que se podem fazer com o universo da esgrima, como já temos referido. Neste campo, também é impressionante o nível de complexificação da técnica dos vários passos de ataque ou de defesa: «Así como las letras pequeñas más que las grandes atraen y extienden la vista y la hacen más atenta, así las cosas de artificio hacen que más se alerte el entendimiento que nos las cosas ordinárias. Y ser ésta de que tratamos de mucho artificio y de gran importancia sin que se le pueda negar, ella misma lo publica, porque herir al contrario, perfilar el cuerpo y sujetarle la espada, obras son que de solo destreza verdadera y de diestro muy ejercitado en ella se puede esperar.» Luis PACHECO DE NARVÁEZ, *Llave y gobierno de la destreza. De una filosofía de las armas*, Fernando FERNÁNDEZ LANZA (ed.), s.l.: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, [D.L. 1991], p. 486. Como referimos acima, acreditamos que o mesmo se passa na dança, pois a sua riqueza técnica assenta num trabalho corporal elaborado de pequenos artificios e subtilezas de pés, mãos e braços, captando, desta forma, a atenção do espectador.

⁶⁰ Cfr. J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761.

técnica das danças francesas de corte, na passagem para o século XVIII, como já foi observado anteriormente.⁶¹ Na sua codificação académica, os tratados franceses vão recorrer a diferentes passos para ornamentar a execução das figuras. No entanto, o que o tratado de Pantezze nos mostra é a sobreposição da figura ao passo, preocupando-se apenas em explicar os vários desenhos que os pares podem realizar entre si.⁶² A variedade do padrão coreográfico depende, principalmente, da posição inicial dos pares, dispostos em linhas, num círculo ou em quadrado. Todavia, deixaremos o desenvolvimento do estudo da figura em dança para outro momento mais adiante, quando nos dedicarmos à avaliação do contributo da iconografia para a escrita da dança, uma vez que a complexidade de alguns trajectos apenas pode ser transmitida pelo desenho de uma gravura.

Saliente-se, por agora, outro elemento importante no estudo destas figuras. Enquanto no minuete dança um par de cada vez, numa intenção de apresentar, hierarquicamente, os convidados de um baile, a contradança é, fundamentalmente, uma dança de conjunto, muito devido à sua relação inicial com um espaço de sociabilidade não-cortesão. Organiza-se com vários pares, podendo dançar todos ao mesmo tempo num jogo de encontros e desencontros pela arte das figuras, entre pares e entre senhoras e cavalheiros, o que corresponde ao desejo de convívio de um baile e não ao rígido cumprimento de uma etiqueta corporal e social, que a difícil execução do minuete implica.⁶³ A maioria dos manuais sobre contradanças integra apenas breves indicações (quando não são mesmo inexistentes) quanto à técnica da postura e do movimento. Uma das primeiras obras sobre contradanças, e das que mais sucesso teve, é o manual de John Playford (Londres: 1ª ed. 1651) que resume a apenas uma frase a indicação sobre a cortesia que antecede o início da dança: «Honour to the Presence, then to your Women».⁶⁴

⁶¹ Cfr. Raoul-Auger FEUILLET, *Recueil de contredances mises en choregraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la Chorégraphie*, Paris: ed. autor, 1706. Como também já foi referido no segundo capítulo, a contradança francesa vai adoptar uma nova posição inicial dos pares – a forma do quadrado – podendo ser apelidada por *cotillon* ou, em português, por quadrilha.

⁶² «Para se poderem com perfeição dançar as Contradanças, he preciso conhecer, e saber denominar as diferentes voltas de que ellas são compostas, pelos seus proprios nomes, os quaes he minha tenção explicar, procurando juntamente com exemplos demonstrativos dar a conhecer no modo possível as Figuras das mesmas voltas». J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 11.

⁶³ «Country Dances [...] is become in the most august Assemblies the favourite Diversion. This Dancing is a moderate and healthful Exercise, a pleasant and innocent Diversion, if modestly us'd, and perform'd at convenient Times, and by suitable Company.» John WEAVER, *An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd. Containing the several sorts of dancing, antique and modern, serious, scenical, grotesque, &c with the use of it as an exercise, qualification, diversion, &c*, Londres: Jacob Tonson, 1712, pp. 170-171. «The minuet dancer takes lessons for years; the contre dancer remains for the most part a dilettante in the worst sense.» Curt SACHS, *World history of the dance*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc., 1937, p. 398. Na realidade, considerava-se que o nível de exigência no minuete não tinha comparação com nenhuma outra dança.

⁶⁴ J. PLAYFORD, *The dancing...*, cit., 1679, p. 1.



Fig. 14. Gravura do inglês William Hogarth «The Country Dance» (1753). Apesar do efeito caricatural, criado por uma maioria de corpos desproporcionais com movimentos exagerados, o contraste que surge com o primeiro casal tem um intuito formativo. Este par representa o ideal, com uma postura vertical e movimentos de amplitude moderada. A cena também descreve o ambiente de convívio de uma contradança, onde não está claramente delimitado o espaço dos praticantes e o dos espectadores. Os pares, dispostos em linha, parecem estar a realizar uma figura de troca de lugar entre o par.

Um tratado sobre o minuete prolonga-se, normalmente, por vários parágrafos, se não mesmo capítulos, sobre estas mesmas regras. Observem-se os capítulos do tratado português traduzido por José Tomás Cabreira que se dedicam às cortesias próprias do minuete, isto é, sem referir as cortesias civis já apontadas anteriormente: «Dar as mãos antes de dançar»; «Primeira cortesia, em par, antes de dançar»; «Segunda cortesia, que inclui um passo do minuete» e, no final da obra, estas duas cortesias iniciais da dança são lembradas.⁶⁵

No entanto, apesar de existir uma certa sequência cronológica no aparecimento do minuete e das contradanças em diferentes contextos europeus, sobretudo no que elas revelam de regras de sociabilidade, estas duas danças existiram em simultâneo no momento do baile, principalmente na segunda metade do século XVIII. Na verdade, era comum o minuete abrir o baile e a contradança terminá-lo.

⁶⁵ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, pp. 13-15 e 20.

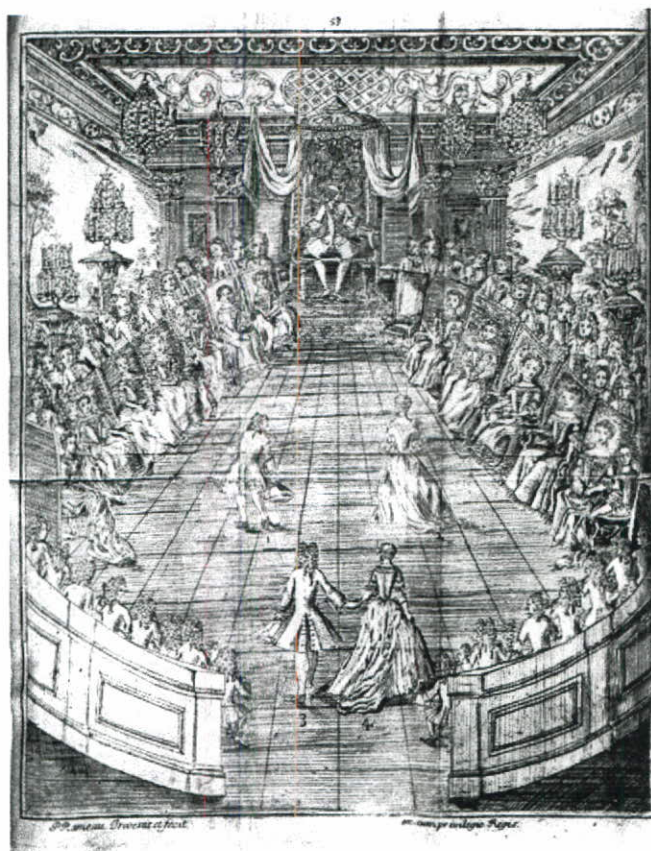


Fig. 15. Um baile na corte descrito por Pierre Rameau (1748). Todo o espaço se dispõe para que o minuete funcione como uma cerimônia de apresentação dos pares à *présence*, neste caso o Rei, e aos restantes cortesãos. Dança um par de cada vez: enquanto o primeiro (identificado com os números 1 e 2) faz as cortesias finais, o segundo par (números 3 e 4) avança para começar a dançar um minuete que será, em princípio, igual ao anterior.

Encerrando a análise do conteúdo da tratadística da dança, sublinhamos o grau de definição da arte da dança e o de organização do ensino que este género literário lhe exige. Idêntico processo se verifica com outras disciplinas, sobretudo as que implicam esta relação entre escrita e movimento, porque permitem estabelecer um paralelo com a dança. Se tomarmos como exemplo a esgrima, verificamos uma organização semelhante ao método de ensino que os tratados de dança veiculam. Podemos recorrer a um dos poucos tratados de esgrima portugueses, *Tratado das lições da espada preta...*, da autoria de Tomás Luiz e datado de finais do século XVII, pela mesma altura em que a literatura sobre dança começava a multiplicar-se.⁶⁶ Também esta obra começa por aconselhar a postura ideal para o exercício da arte: «he o corpo direyto a meyo perfil, que tudo bem perfilado [com a espada], a quem chamão recto». Seguem-se as indicações quanto à postura dos pés, reforçando sempre a disposição natural do corpo: «haõ de ser o pé direyto, direyto, e o pé esquerdo atravessado, e

⁶⁶ Cfr. Tomás LUIZ, *Tratado das lições da espada preta, e destreza, que haõ de usar os jogadores della*, Lisboa: Domingos Carneiro, 1685.

de pé a pé ha de haver hum de vão, que se chama compasso natural». Só depois destas primeiras lições se decide passar para o ensino dos vários golpes de espada, numa analogia com os passos de dança, apresentando uma descrição fragmentada e categorizando-os de acordo com a sua intencionalidade e ângulo, por exemplo.⁶⁷

O processo de sistematização da arte de esgrimir é, a nosso ver, semelhante ao da dança, igualmente promovido pela tratadística e imbuído de um mesmo rigor no estudo da disciplina. Assim como nos tratados de esgrima, para a escrita da dança ser compreensível e reproduzir-se em movimento, é necessário expressá-la num estilo linguístico directo e simples, correndo o risco de que a explicação em si se torne confusa pelo excesso de pormenor na descrição e pela quantidade de vocabulário específico. «Como todas as expressões de Arte, também a Dança e o Ballet têm a sua própria terminologia.»⁶⁸ Esta linguagem específica constrói-se à volta do corpo e do seu movimento, mas também do espaço que o rodeia e da música que lhe dá ritmo. Todos estes elementos contribuem não só para o desenvolvimento de um código escrito, como ainda para a criação de uma notação simbólica, como teremos ocasião de demonstrar de seguida.

O trabalho de construção implícito na tratadística da dança responde, principalmente, a três problemas de base – a necessidade de uniformização, fixação e divulgação. Sendo uma arte efémera, realizando-se num determinado espaço e tempo, a dança depende, inteiramente, da memória do praticante e do criador, tanto para a sua execução como para a sua reconstrução.⁶⁹ Gera-se, desta forma, um problema de diversidade e falibilidade de contributos. A escrita da dança construída nos tratados, a qual nos propomos analisar, passa a ser um instrumento de controlo da relação com a memória corporal, definindo a linguagem do corpo e o seu vocabulário específico, através da integração de conhecimentos da anatomia, recorrendo, igualmente, à capacidade ordenadora da composição musical e assumindo, por fim, o poder comunicativo da imagem.

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 5. Mais uma vez notamos o cuidado com a naturalidade das posições, a qual reside na medida certa que há na distância entre um pé e outro, proporcionando um fácil equilíbrio ao corpo. Também na segunda e quarta posições da dança, o espaço que vai de um pé ao outro não deve ser maior ao tamanho de um pé.

⁶⁸ Tomaz RIBAS, *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa: Editora Arcádia, 1959, p. 27.

⁶⁹ Cfr. Marie-Françoise CHRISTOUT, «La mémoire et la danse», *Corps écrit*, n° 11 (1984), p. 149. A autora estuda o trabalho da memória na aprendizagem da dança, estabelecendo a diferença entre dois tipos de memória, uma mecânica, que recorda o que a dança lhe exige muscularmente, e outra cerebral, que regista e organiza toda a informação adquirida.

3.2. A construção – principais características e contributos

3.2.1. O código escrito e o sistema de notação

A principal questão que o processo de construção da tratadística levanta diz respeito ao modo como se permite conciliar dança e texto, articular o movimento com a linguagem, explicando, afinal, como dois meios de comunicação distintos se tornam complementares.

A criação de qualquer sistema de notação, como veremos, passa obrigatoriamente por uma fase de expressão e denominação do movimento, necessária para a constituição da técnica e do respectivo vocabulário, como, aliás, foi possível perceber nos textos anteriores. O próprio poder de fixação e transmissão de um texto impresso vai aumentar a definição desse vocabulário. O código da escrita implica a divisão do movimento da dança em gestos ou acções narráveis, transformando o natural em algo sistematizado, ou seja, em técnica. A leitura e a prática, por sua vez, transformam a técnica em movimento, isto é, em dança. É este o processo base da construção das danças de corte, que está expresso na maioria dos tratados analisados. É assim que se cria a «fala em que se dança».⁷⁰

Esta «fala» é construída de forma a produzir um efeito performativo no leitor, de tal modo que o método de ensino seja perceptível sem a ajuda de um mestre.⁷¹ Isso mesmo chega a ser enunciado nos tratados, identificados como um «modo de lição».⁷² Expressões como esta reivindicavam uma certa autonomia e rigor à técnica da dança. A sua eficácia reside num estilo linguístico simples e numa mensagem coerente e inequívoca. São constantes as instruções práticas e os conselhos de correcção, a descrição da totalidade do corpo e os verbos de movimento que, numa linguagem sincopada, organizam as suas distintas partes, apelando a uma reacção simultânea do leitor.⁷³

⁷⁰ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 12.

⁷¹ Como será exposto no quarto capítulo, apesar de este ser um dos motivos de publicação da tratadística, a posição dos mestres de dança nunca chega a ser completamente dispensada. Pierre Rameau, depois do sucesso da sua primeira obra, *Le maître...* (1ª ed. 1725), cit., 1748, apresenta o seu novo tratado, garantindo que os próprios leitores poderão «se remettre dans toute la mesure des Pas, & dans toute la justesse des mouvements» sem recorrerem ao apoio dos mestres. Porém, Rameau acrescenta que mesmo os «Messieurs les Maîtres à Danser n'en dédaigneront pas l'usage pour eux-mêmes, je me flatte qu'ils y trouveront une route sûre pour la régularité des Danses, & en même tems si facile, qu'il ne faut pas y revenir plus di dix fois pour en avoir une parfaite intelligence.» Pierre RAMEAU, *Abbregé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville*, Paris: ed. autor, 1725, p. [VII].

⁷² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 14. Neste contexto, é bastante elucidativa a imagem proposta pelo historiador italiano Alessandro Pontremoli, ao comparar os tratados de dança com «libri de ricette», como se tratassem de um conjunto de fórmulas prontas a serem postas em prática, fácil e recorrentemente, por qualquer curioso na matéria. Alessandro PONTREMOLI, «La danza: balli di società e balli teatrali» in *Comunicazioni sociali*, anno XVI, 1-2 (Janeiro-Junho 1994), p. 122.

⁷³ Num dos primeiros tratados a conciliar texto e notação de dança e de música, Arbeau (1596) elabora a sua explicação em forma de diálogo entre um mestre e um aluno. Porém, esta aproximação ao género formal da arte da conversação não foi repetida nos tratados subsequentes. Permanece, apenas, a naturalidade do estilo da escrita, assemelhando-se também, pela sua facilidade de compreensão, ao discurso oral. Atente-se na definição do verbo «dançar», em Thoinot Arbeau, por exemplo. Consiste numa enumeração das várias acções que o corpo pode realizar, através de vários verbos de movimento. Estes não são sinónimos do verbo principal que se define,

Numa primeira etapa, deparamo-nos com uma codificação necessária do objecto primário em estudo – o corpo. É sobre ele que se constrói o método de ensino, logo, é dele que surge a maioria do vocabulário destes textos. Como já se notou ao longo do estudo sobre o conteúdo dos tratados de dança, a explicação da maioria das posições e passos passa por uma enumeração invariável das principais partes do corpo: cabeça, tronco, braços e pernas. Cada uma destas partes pode ainda ser recortada numa imagem mais pormenorizada: ao nível da cabeça, o olhar e o rosto são vistos como expressões voluntárias e, por isso, regulamentadas; os braços exigem diferentes passagens para os ombros, cotovelos e ainda mãos e dedos, assim como as pernas também se fragmentam em ancas, joelhos e ainda pés (pontas dos pés e calcanhares).

A partir das várias citações que temos utilizado dos dois tratados impressos em Portugal sobre o minuete, organizámos uma tabela com base na enumeração das várias partes do corpo aí referidas (cfr. **tabela 1**). Fizemo-lo de forma a que nos elucide, por um lado, sobre o “corpo comum” às duas obras, um corpo que, na realidade, se revela como o modelo da postura correcta, das várias cortesias, em particular do modo de tirar o chapéu, e das cinco posições da dança – matérias utilizadas como exemplo. Por outro lado, surge um “corpo extra” que depende da sensibilidade do autor para tornar a sua descrição mais completa e visual. No conjunto das quatro matérias da tabela, apercebemo-nos de que a escrita da dança é minuciosa, incluindo tudo o que, tendo acção, possa suscitar dúvidas na sua colocação ou movimento. A técnica das danças francesas de corte, dando depois origem à técnica da dança clássica já no século XIX, é das mais abrangentes e completas.

mas descrevem as várias acções que o acto de dançar pode implicar. Depois dos verbos, passa-se à denominação das respectivas acções: «Dancer c'est à dire saulter, saulteloter, caroler, baler, treper, trepiner, mouvoir & remuer les piedz, mains, & corps de certaines cadances, mesures, & mouvementz, consistants en saultz, plient de corps, divarications, claudications, ingeniculations, elevations, iactations de piedz, permutations & aultres contenances». T. ARBEAU, *Metode...*, cit., 1972, p. 4. Quanto ao tipo de conselhos, é de valorizar este exemplo, datado de inícios do século XVII, de trabalho do corpo apoiado num objecto estável, facilitando e encorajando a prática da dança: «Sy c'est quelqu'un qui n'aye iamais appris à danser sera fort bon de le faire apuyer des mains contre vne table, pour luy donner plus de facilité à apprendre les moueuements qui sont necessaires, tant du genoüil, & de la hanche, que du pied». F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977, pp. 28-29. A reflexão sobre um exercício eficaz e sobre a sua adaptação às necessidades do corpo será desenvolvida mais adiante.

Tabela 1 – O corpo na escrita da dança

POSTURA			CORTESIAS			MODO DE TIRAR O CHAPÉU			POSIÇÕES		
<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, p. [VII].	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 15-17.	<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, pp. [VII-VIII] e 6-8.	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 39-42 e 44-64.	<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, pp. 4-5.	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 42-44.	<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, pp. 2-4.	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 29-38.
	Corpo			Corpo			Cabeça			Corpo	
	Cabeça			Cabeça				Cara		Pernas	
		Ombros		Cara		Rosto			Joelhos		
		Peito	Rosto					Testa	Pés		
	Braços		Braços					Sobrancelhas	Artelho (tornozelo)		
	Mão		Mão					Olho (esquerdo)			Calcanhar
	Cintura			Cintura		Ombros			Pontas dos pés		Bicos dos pés
		Quadris	Costas				Braço				
	Pernas				Quadril	Cotovelo					
Pontas dos pés		Bicos dos pés			Perna		Mão				
				Joelho		Dedo polegar					
				Pé		Pés					
					Calcanhar						
			Pontas dos pés								

Se nas colunas da tabela referentes à postura e cortesias o corpo está completo nas suas várias partes – cabeça, tronco e membros –, já na explicação das posições e do modo de tirar o chapéu há, claramente, uma separação do corpo em parte superior e inferior. A descrição centra-se no nível que tem maior acção. Nas posições não se encontram referências ao tronco e membros superiores, pois a principal acção reside na colocação das pernas. O resto do corpo segue os conselhos iniciais referentes à “boa moda de colocar o corpo”. O mesmo se passa com a acção de tirar o chapéu, que é separada do movimento das pernas, acrescentado posteriormente nos capítulos das cortesias. Porém, note-se que, para saber tirar e pôr o chapéu, até as sobrancelhas e o olho esquerdo são referidos, não como elementos moldáveis, claro, mas como partes do corpo que servem de referência.⁷⁴

Na realidade, se intentarmos desenhar, mentalmente, um corpo humano a partir das referências da tabela, o modelo sairia completo. Apenas lhe faltaria a indicação do pescoço, implícita, todavia, em passagens que tratam da colocação da cabeça e tronco: «he preciso ter a cabeça direita sem constrangimento algum, os hombros bem puxados para trás, o que faz parecer o peito mais largo». Nesta postura correcta adivinha-se um efeito em cadeia que é comandado pela «cabeça direita» e que passa depois pelos ajustes necessários das restantes partes do corpo. A escrita procura transmitir essa mesma noção de reacção, ou seja, uma ideia de movimento que sugere uma certa “arrumação” orgânica do corpo. Através dos diversos verbos de movimento que acompanham a fragmentação do corpo – apresentados numa outra tabela que segue os mesmos critérios da anterior (cfr. tabela 2) – também se torna possível “visualizar” quais as posições e acções que o modelo desenhado poderia realizar.

O que realça desta listagem é a grande diversidade de verbos. Apesar da matéria das duas obras ser a mesma e veiculada de forma idêntica, o estilo pessoal de cada autor implica linguagens diferentes, justificando-se assim os poucos verbos coincidentes, em especial nas descrições da postura e das posições de dança. Mais adiante veremos como esta diversidade de estilos de escrita pode afectar o rigor do ensino da dança. Por agora, assinale-se, sobretudo, a obra de Natal Jacome, aquela que inclui uma maior variedade de verbos, uns com um claro significado de acção⁷⁵ e outros como reforço da intenção ou intensidade⁷⁶.

⁷⁴ «He este o modo, que me parece mais agradável para o levar [o chapéu] com graça, deve-se pôr sobre a testa, hum pouco mais acima das sobrancelhas [...] o botão deve estar sobre a parte esquerda, e o bico acima do olho esquerdo, para que a cara fique mais descuberta.» N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 47-48.

⁷⁵ «as pernas muito estendidas»; «pôr o dedo polegar junto à testa, os quatro dedos sobre o retrocido do chapeo, e apertando o dedo polegar [...] levanta o chapeo» e «raspar o pé adiante [...] até [...] a quarta postura». Idem, *ibidem*, pp. 16, 43-44 e 51 (sublinhado nosso).

⁷⁶ «he essencial de saber bem apresentar o corpo»; a terceira posição «ensina a manter-se firme, e a estender os joelhos, e obriga esta regularidade» e «a cabeça não deve fazer nenhuma demonstração para o [o chapéu] receber». Idem, *ibidem*, pp. 15, 33 e 46 (sublinhado nosso).

Tabela 2 – Os verbos da escrita da dança

POSTURA			CORTESIAS			MODO DE TIRAR O CHAPÉU			POSIÇÕES		
<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, p. [VII].	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 15-17.	<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, pp. [VII-VIII] e 6-8.	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 39-42 e 44-64.	<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, pp. 4-5.	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 42-44.	<i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, pp. 2-4.	Ambas as obras.	Natal Jacome BONEM, <i>Tratado...</i> , cit., 1767, pp. 29-38.
Levantar, arrastar e afectar.	Cair.	Ensinar, conduzir, apresentar, puxar, estender, voltar, mostrar, levar, retirar e dobrar.	Arrastar, segurar, largar, esperar, sair, prosseguir e continuar.	Dobrar, baixar, levantar, olhar, seguir e voltar.	Raspar, inclinar, principiar, passar, descansar, estender, suster, perfilar, praticar, passear, tomar, repetir, aplicar, mover, balancear e apartar.	Baixar e subir.	Tirar, levantar, estender, dobrar e pôr.	Aplicar, apresentar, tomar, aproximar, apertar, segurar, tirar cair, levar, receber, adiantar e abaixar.	Afastar, chegar, unir, dobrar e regular.	Andar.	Dançar, manter, dobrar, principiar, apertar, estender, obrigar, dar, cruzar, levantar, fugir, parecer, voltar e encontrar.

Há, igualmente, uma ordem evidente na enumeração dos verbos, reportando para a divisão e identificação de diferentes gestos e movimentos de uma só acção – repare-se, por exemplo, como a acção de tirar o chapéu pode ser descrita na mera sequência dos verbos que são comuns a ambos os tratados: tirar, levantar, estender, dobrar e pôr.

No processo de passagem a escrito da dança, torna-se urgente conferir uma ordem, organizar a informação, quer seja de uma só matéria – como enumerar as cinco posições dos pés, que vão corresponder a um crescendo de complexidade – quer seja, também, do ensino da globalidade das matérias. Por isso, a escrita da dança corresponde, igualmente, à fixação do ensino da própria dança, porque organiza as suas várias partes, como já foi tido em conta aquando do estudo anterior sobre o conteúdo da tratadística. A partir da ordenação das matérias de um manual pedagógico revela-se a fixação da sua estratégia de ensino.

Vimos que o mesmo se passava com o estudo de outras disciplinas, sobretudo aquelas que também reflectem sobre a relação entre escrita e movimento. Neste estudo do corpo, a comparação com a esgrima revelou-se pertinente. O processo de sistematização desta arte é, a nosso ver, semelhante ao da dança, incentivado por um igual desenvolvimento da tratadística e imbuído de um igual espírito científico de estudo das artes. A escrita destas duas disciplinas, no seu esforço de delimitar um *corpus* lexical específico, chega a partilhar vocabulário técnico.⁷⁷

Concentrando-nos na definição do vocabulário em dança, destaca-se um óbvio idioma de base: a língua francesa. O universo das danças medievais e renascentistas correspondia a uma maior diversidade cultural e, por isso, a um vocabulário mais diverso linguisticamente. Estas danças denominavam-se, sobretudo, em italiano, francês, inglês e alemão.⁷⁸ Toda uma conjuntura de reforço do poder político e de crescimento económico, já enquadrada, tornam a França num pólo difusor de cultura a partir do século XVII, e a língua francesa numa referência europeia. É em francês que se desenvolvem as danças de corte dos séculos XVII e XVIII, assumindo-se como a língua da escrita da dança.

⁷⁷ Maurice Esses estudou o contexto da dança em Espanha entre os séculos XVII e XVIII, fazendo uma análise minuciosa dos tratados que se publicaram em castelhano nessa época. Também os comparou com algumas obras de esgrima, verificando que a obra de Juan Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado, y sus excellencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas* (Sevilla: impr. I. Gomez de Blas, 1642), «attempts to enhance the art of dancing [...] by adopting some technical vocabulary from fencing. In his descriptions of particular choreographic movements Esquivel employs the following adjectives: *accidental*, *extraño*, *violento* and *transversal*. Four of these terms appear earlier in a treatise written by Pacheco de Narváez, fencing master to Felipe IV». Maurice ESSES, *Dance and instrumental "diferencias" in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, *History and background, music and dance*, Stuyvesant, Nova Iorque: Pendragon Press, cop. 1992, pp. 523-524. Cfr. L. PACHECO DE NARVÁEZ, *Llave...*, cit., 1991.

⁷⁸ Cfr. Alessandro ARCANGELI, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/Roma: Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2000, pp. 46-50.

A maioria dos termos definidores das noções e passos destas danças divulga-se em francês, independentemente do país de origem da obra escrita. Por essa razão, alguns autores decidem substituir os termos por traduções vernáculas, outros apresentam as traduções só para ajudar na compreensão do significado ou mantêm, simplesmente, o termo original. Os tratados portugueses encaixam-se nestas situações. Como já foi referido, enquanto José Tomás Cabreira mantém a língua original do vocabulário mais específico, Natal Jacome Bonem ignora-a, optando pela tradução. Porém, esta é sempre demasiado literal e com um sentido que se perdeu no actual universo português da dança.⁷⁹ Resta saber se, à época, a tradução ajudava, realmente, a um melhor entendimento da disciplina ensinada e se a opção de utilizar termos vernáculos era de uso corrente. Com as escassas referências documentais de que dispomos sobre o ensino da dança em Portugal, de momento é impossível responder com total certeza a estas questões. Contudo, tudo nos leva a crer que a sua tradução tenha apenas a utilidade de tornar o texto menos “estrangeiro”, mais próximo do leitor, não correspondendo realmente a uma tentativa de “aportuguesar” o vocabulário. No caso da obra de Julio Severin Pantezze passa-se exactamente isso, ou seja, acompanham-se os termos originais com a respectiva tradução, mas optando pelo uso da primeira versão.⁸⁰

No contexto ibérico, a obra de Ferriol y Boxeraus (1745) revela-se como outro exemplo da relação entre as várias línguas de estudo das danças de corte. O autor decide construir um quadro com 24 termos franceses de dança, com o seu significado e pronúncia fonética adaptada ao castelhano, para que os leitores os conheçam e utilizem correctamente.⁸¹ Assume-se, claramente, o universo francês do vocabulário de dança e ajuda-se a remediar a sobreposição de termos e a confusão de significados que possam advir do confronto entre várias línguas. Estes esclarecimentos contribuem para a definição do campo lexical da escrita da dança. Como afirma John Weaver, também no século XVIII, certos termos acabam por se

⁷⁹ Já usámos como exemplo a denominação do passo *demi-coupe*, que Bonem traduz por «meio-cortado». Veja-se, agora, esta passagem de Rameau: «il se fait des pas où il n'y a que la hanche qui agit comme dans les battemens terre à terre, les entrechats & les cabrioles». P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, pp. 69-70. Atente-se, de seguida, na tradução que Bonem faz dos termos por nós sublinhados: «Ha os passos adonde não ha mais, que os coadriz, que se movem, como são os batidos, terra, a terra em os entresachados, e as cabriolas». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 128. Para além de um erro na tradução, que dá a ideia de que os passos «batidos» pertencem ao passo «entresachado», actualmente, estes termos perderam todo o significado. Duvidamos, aliás, que alguma vez tenham sido encarados como termos de dança, pois a definição de «entresachado», no século XVIII, exclui qualquer referência a movimento. Bonem apoia-se, sobretudo, na imagem que o sentido da palavra pode transmitir. Cfr. R. BLUTEAU, *Vocabulario...*, cit., t. III, 1713, p. 155.

⁸⁰ À figura que, inicialmente, designa como «Conduzir para baixo, e para cima», Pantezze acrescenta «A esta figura chamaõ vulgarmente *Chassés para baixo, e para cima*, e para evitar confusão, com innovação de nome, usarey do mesmo termo.» J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 39.

⁸¹ Cfr. Bartolomé FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas utiles para los aficionados a danzar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y polyticas advertencias a todo genero de personas*, Cápu: Joseph Testore, 1745.

tornar «Term[s] in our Profession», como a expressão *en-dehors* que será desenvolvida mais adiante.⁸²

Ao longo destas páginas, temos vindo a observar a fixação inicial de um léxico gestual a que corresponde, depois, um determinado léxico escrito. O código escrito da dança surge nesta relação de correspondência precisa. Por seu lado, a criação de um sistema de notação, ou seja, uma forma de representação por um conjunto de caracteres ou símbolos, também só é possível após este trabalho de maturação do estudo do corpo e do seu movimento. A necessidade de fixar as várias danças é motivada por uma maior complexificação da sua execução, a que advém uma maior dificuldade na memorização e transmissão dos passos, suas sequências no espaço e ligação musical.

«Comment préserver le ballet de l'altération ou de l'oubli?» Esta pergunta coloca-a Marie-Françoise Christout, historiadora da dança, ao iniciar uma análise às várias formas de registo do movimento, num artigo que foca o mesmo tema da escrita da dança.⁸³ O texto escrito, só por si, deixa de conseguir transmitir as coreografias, com eficácia e certeza, passando os teóricos e práticos da dança a adoptar sistemas em código mais precisos e específicos que identifiquem, com um caracter, símbolo ou gravura, um determinado passo, movimento ou deslocação, sintetizando a informação. No entanto, continua a ser fundamental um domínio do vocabulário base da técnica das danças de corte, pois é a partir dele que se constróem as várias formas de notação.

Das categorias de sistemas de notação apresentadas por Christout,⁸⁴ apenas as três primeiras identificam as que surgem entre finais do século XV e o século XVIII. Porém, a primeira obra impressa que apresenta uma escrita codificada de dança data de 1588 e é da autoria de Thoinot Arbeau. Enquadra-se na primeira classificação de Christout, recorrendo a letras que abreviam a denominação dos passos das *basses danses* e cujo encadeamento representa a ordem em que devem ser executados: «Le premier mouuement est la reuerence, marquée par vne grande R. La deuxieme sorte de mouuement, est le branle, marqué par vn b. La troisieme sorte de mouuement, sont deux simples, marqués par ss. La quatrieme sorte de mouuement est le double, marqué par vn d. La cinquieme sorte de mouuement, est la reprise, marquée par vne petite r.» A sequência de uma dança poderia ser representada da forma

⁸² J. WEAVER, *Anatomical...*, cit., 1721, p. 104.

⁸³ Marie-Françoise CHRISTOUT, «L'écriture de la danse», *Corps écrit*, n° 1 (1982), p. 171.

⁸⁴ A autora apresenta seis categorias, correspondendo as três primeiras às formas mais arcaicas, que desenvolveremos de seguida, e as três últimas às formas mais contemporâneas: «1) en abréviations supposant une connaissance préalable des pas; 2) en indications de directions du même genre que les simples indications de mouvements dans les mises en scène notées; 3) en croquis plus ou moins naïfs représentant les danseurs; 4) en signes conventionnels portés sur la partition; 5) en signes mathématiques; 6) en symboles abstraits.» M.-F. CHRISTOUT, «L'écriture...», cit., 1982, p. 173.

seguinte, onde os espaços que separam as letras marcam as medidas musicais: «R b ss d r d r d ss ddd r d r b ss d r b c.»⁸⁵

Na temática das “baixas danças”, um pouco anterior à cronologia da presente investigação, sublinhamos o facto de ser o próprio vocabulário a providenciar o código da notação, o que vem reforçar a relevância da linguagem e do texto escrito para o desenvolvimento da dança. É também de notar que este código permaneceu ligado às danças renascentistas, sendo ainda hoje a única forma que existe de contacto com o seu repertório. Apesar da evolução para outros sistemas de notação, estes nunca registaram o universo de danças que lhes é anterior, concentrando-se na evolução da técnica das danças de corte, cada vez mais exigente, sobretudo no espaço do palco.⁸⁶ A diversidade dos passos e a complexificação das figuras vai impulsionar um sistema de notação de representação mais gráfica, já com a identificação do bailarino e do seu trajecto. Trata-se de um trabalho de abstracção do movimento e da movimentação na dança, sinal óbvio do processo de racionalização e de sistematização do seu estudo. Referimo-nos ao denominado sistema ou notação Feuillet, que poderá corresponder à segunda e terceira categorias estudadas por Christout.⁸⁷

Raoul-Auger Feuillet publica em 1700, em Paris, a obra *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances*. É a primeira obra a apresentar a notação das danças francesas de corte, construída a partir de «caracteres, figures et signes», ou seja, inteiramente gráfica. Esta obra

⁸⁵ T. ARBEAU, *Metode...*, cit., 1972, pp. 25v-26. Este método já havia sido utilizado por dois manuscritos do século XV. O primeiro a que nos referimos é de Guglielmo Ebreo, de Pesaro, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum*, e o outro é o intitulado *Le manuscrit dit des basses danses*, de cerca de 1490. Cfr. M.-F. CHRISTOUT, «L'écriture...», cit., 1982, pp. 173-175.

⁸⁶ Na tratadística da dança do século XVIII regista-se uma imagem controversa da obra de Arbeau. Se Feuillet ainda lhe reconhece «les premieres idées de décrire la Dance», John Weaver considera-a «an imperfect rough Draught, treating ridiculously upon Dancing, beating the Drum, playing on the Fife, and the like.» Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances* (1ª ed. 1700), Paris: Dezais, 1713, p. [V] e J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, p. 171.

⁸⁷ Na realidade, a autoria deste sistema de notação não pertence a Feuillet, mas sim a Pierre Beauchamp (1631-1705), coreógrafo e primeiro mestre da Academia Real de Música e de Dança, fundada por Luís XIV em 1672. Porém, foi Feuillet quem tornou público esse sistema, com privilégio régio de publicação. A apelação de “notação Feuillet” foi imediata. «It is then to Monsieur Beauchamp that we must attribute this curious Invention, and we are oblig'd to Monsieur Feuillet for his Improvements and perfecting of this Character, in which he has so happily succeeded, that it seems incapable of any farther Improvement.» J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, p. 172. Para um maior desenvolvimento sobre o tema, consulte-se: C. SACHS, *World...*, cit., 1937, pp. 394-395; M.-F. CHRISTOUT, «L'écriture...», cit., 1982, p. 175; *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Carlos Jose GOSALVEZ LARA (sel. e est.), Madrid: Biblioteca Nacional, D.L. 1987, p. [IX]; e Susan AU, *Ballet and modern dance*, Londres: Thames & Hudson, 2002, pp. 25-27.

passa, também, a incluir no universo lexical da dança um novo termo – “Coreografia” – que significa, na época, a “arte de descrever a dança”.⁸⁸



Fig. 16. Descrição de Raoul-Auger Feuillet (1706) dos diferentes símbolos criados para descrever, neste caso, saltos e passos, os quais são depois notados sobre a linha do trajecto (cfr. fig. 18 e 19).

Pierre Rameau também contribuiu para o aperfeiçoamento do sistema de notação com duas obras publicadas no ano 1725.⁸⁹ Estas fornecem descrições mais minuciosas em complemento da explicação da notação e têm uma maior preocupação com a posição dos braços. Na realidade, a técnica coreográfica das danças francesas dos séculos XVII e XVIII baseava-se, em especial, no movimento dos membros inferiores. Como já foi observado, o resto do corpo adapta-se por reacção, de acordo com as regras gerais de etiqueta e harmonia corporais. Assim sendo, o sistema de notação inicialmente desenvolvido por Feuillet apenas registava o trabalho de pés e pernas, sem a coordenação do movimento de braços.

De resto, representa-se o espaço da sala ou do teatro, o corpo do bailarino (com distinção para homem e mulher), o trajecto a percorrer (identificado por uma linha) sobre o qual se notam os símbolos das posições e dos passos das danças e também os compassos da música, identificados por barras perpendiculares ao longo do trajecto. A música, por sua vez, é sumariamente escrita no topo da página.⁹⁰

⁸⁸ Actualmente, “coreografia” significa a arte de criar em dança – coreografar um bailado – sendo este o sentido que usamos ao longo do trabalho.

⁸⁹ P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., (1ª ed. 1725), 1748 e *Abbregé...*, cit., 1725.

⁹⁰ Cada folha do livro representa o espaço onde se dança: «de haut du feuillet ou est la musique represente le haut de la sale, le bas du feuillet represente le bas de la sale, et les deux côtés du feuillet represente les deux côtés de la sale. La sale étant ainsi connue il faudra dans la pratique avoir soin de tenir toujours exactement le haut du livre

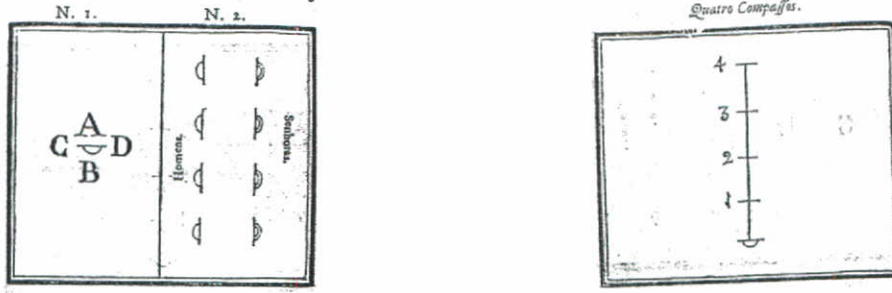


Fig. 17 e 18. No quadro n.º 1 da gravura da esquerda encontra-se o símbolo que representa o bailarino: «A. denota a cara [...] B. as costas; C. a ilharga esquerda; e D. a direita». No n.º 2, «se vê como devem estar as pessoas para principiarem as Contradanças». Na gravura da direita: «Para mostrar os Compassos [...] que communmente occupa cada figura [...] me servirey da mesma partitura, com que na musica se cortão as cinco linhas de solfa, occupando a figura [...] tantos Compassos quantas partituras a cortarem.» J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, pp. 12-14.

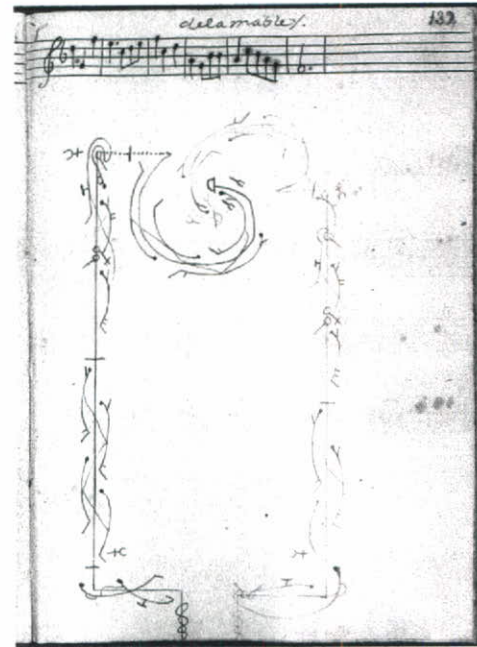


Fig. 19. Figura final de um minuete do manuscrito de Felix Kinski (1751). Num tom mais escuro está notado o percurso do cavalheiro e num tom mais claro (a vermelho no original) o da senhora. Os símbolos que representam o par estão no início do trajecto de cada um, o qual começa com a figura de um círculo. Depois o par dirige-se para o fundo da sala (base da folha de papel), terminando a dança exactamente na mesma posição em que começou, como é costume. No primeiro e terceiro compassos está notado um passo simples de minuete.

É, precisamente, no que se refere à notação da música que surge outra indefinição deste sistema. Apesar dos passos estarem divididos por compassos musicais, a forma como eles podem ser encadeados ao nível rítmico, dentro de cada compasso, está ausente.

Estes campos menos específicos, como a notação dos braços ou da música, por dificuldade ou recusa de detalhe, levam-nos a acreditar que, apesar do rigor científico com que se foi criando este sistema, a sua leitura dependeria muito da sensibilidade de cada mestre e bailarino. Na realidade, é impossível termos noção da diversidade de estilos das várias formas

droit vis-a-vis le haut de la sale, en sorte, que quelque mouvement que l'on fasse le livre ne sorte point de sa situation naturelle.» Raoul-Auger FEUILLET, *Recueil...*, cit., 1706, p. [VII]. É importante notar que a representação codificada da dança implica um certo manusear do livro, o que pode ser considerado como uma característica específica destes tratados. Recordamos a citação tão visual de Voltaire: «danser à livre ouvert». Cit. in M.-F. CHRISTOUT, «L'écriture...», cit., 1982, p. 175.

de dança. Da teoria à prática, o espaço de liberdade para a interpretação pessoal tem um grande peso.⁹¹

As questões sobre a interpretação da notação colocam-se sobretudo num trabalho de palco, que, relembramos, não é o tema central da nossa investigação. No entanto, convém concluir que é, precisamente, neste espaço das danças teatrais que, a partir da segunda metade do século XVIII, se começa a questionar a validade da notação coreográfica de Feuillet: «As proporções, os contornos agradáveis efectivamente não chegam aos meus olhos, percebo apenas os vestígios e os traços de uma acção feita pelos pés, que não é acompanhada nem pelas atitudes do corpo nem pelas posições de braço nem pela expressão das cabeças, em suma, que oferecem apenas a sombra imperfeita do mérito superior, apenas a fria e muda cópia de originais inimitáveis.» Esta crítica, tece-a, em 1760, Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino, coreógrafo e teórico da dança.⁹² O projecto de reforma da arte do *ballet*, movido por Noverre, valoriza, neste testemunho, o trabalho de pantomina num bailarino – a representação das paixões –, impossível de ser registado por símbolos numa folha de papel.

Em Portugal, apenas o manuscrito de Kinski apresenta danças de corte francesas em sistema Feuillet, não se encontrando, até à data, mais nenhum registo de notação coreográfica. O trabalho deste mestre é apenas uma recolha de danças sem explicação do código de notação (cfr. fig. 19). Mas tal não deverá significar, obrigatoriamente, um domínio habitual dessa leitura no contexto português, bem pelo contrário. Seria destinado, muito provavelmente, apenas aos olhos de poucos eruditos das danças, pelo próprio facto de ter permanecido manuscrito.⁹³ Relembramos que os outros dois tratados portugueses sobre o minuete não contêm sequer uma referência a Feuillet e à sua notação. Bonem é o único a apontar a influência de certos mestres franceses, contudo mesmo o nome de Beauchamp não

⁹¹ «This freedom is not always explained explicitly in the sources. A detailed choreographic account of a particular aristocratic dance-type does not necessarily represent the only acceptable manner of performance; instead, it may simply illustrate one of several possible realizations.» M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 421. Já em 1623, quase um século antes da publicação do sistema Feuillet, o mestre de dança François de Lauze apontava a multiplicidade de contributos de estilos de ensino para o desenvolvimento da técnica da dança: «car si l'on iuge que tant de personnes qu'on sçait auoir attainit la perfection de bien danser, ont appris en diuers lieux & sous différents Maistres, & qu'eux mesmes par leur exercice & iugement y ont apporté quelque chose de leur, on sçaura que i'ay raison de dire qu'un seul n'a pas inuenté tout ce qui est aujourd'huy receu estre bien fait: mais que plusieurs, qui plus, qui moins y ont contribué leur industrie». F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977, p. 20. Esta variedade de leituras das regras de dança e de interpretação das coreografias, que se apresenta como uma dificuldade para o estudo da prática da dança, é, na realidade, uma característica definidora da efemeridade desta arte.

⁹² Jean-Georges NOVERRE, *Noverre: Cartas sobre a Dança*, Marianna MONTEIRO (trad., notas, crítica e interpr.), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998, p. 341.

⁹³ BPMP – n.º geral 1394: «Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i señales demonstrativas», Felix KINSKI (trad.), Porto: 1751.

aparece relacionado com o sistema de notação, mas antes com as cinco «posturas [que] foram inventadas pelo trabalho do senhor Bocham, Compositor das Danças da Opera de Pariz».⁹⁴

Existe, porém, o tratado de Pantezze que, para o universo das contradanças, recorre à notação «que se usa na *Corografia da Dança*», a obra de Feuillet de 1700.⁹⁵ Assim sendo, Pantezze é o único a apresentar e explicar ao público português a notação Feuillet. No entanto, resume-se a indicar os principais «sinais» de base da notação: a presença do corpo, a sua colocação no espaço, as figuras da dança (o trajecto e a linha pontuada) e os compassos musicais (cfr. figs. 17 e 18). Como a obra não contém a descrição de nenhuma contradança em particular, apenas as principais figuras com que elas podem ser construídas, a explicação da notação de Feuillet não avança para os passos e colocação das mãos. Apesar da promessa de Pantezze de uma nova obra com «vinte e quatro Contradanças com a Musica, e Figuras novas», a verdade é que, não se encontrando tal documentação, nunca poderemos ter certezas sobre o nível de conhecimento deste método de escrita da dança em Portugal.⁹⁶

Já nas obras de tendência francesa publicadas em castelhano no século XVIII, verifica-se uma maior presença da notação coreográfica francesa. Tanto a obra de Bartolomé Ferriol y Boxeraus, de 1745, como as de Pablo Minguet e Irol, datadas entre 1758 e 1764, incluem capítulos inteiros dedicados à explicação e notação de danças em “Coreografia”: «La mejor idea, que se ha discurrido en este Arte, es la Chorographia, pues con ella, no solo se repassan las Danzas aprendidas, sino que tambien sin Maestro se pueden executar las nuevas, y las que jamàs se hayan visto danzar, con la misma facilidad que se canta, y toca la Musica».⁹⁷ Todavia, estas obras registam apenas danças do repertório francês, não incluindo notação de géneros autóctones. Apesar de Ferriol ignorar as danças espanholas, estas têm uma forte presença na produção literária de Minguet e Irol. Porém, a sua descrição e explicação recorre sempre e apenas ao texto escrito e nunca a um sistema de notação.

Estamos perante um caso, em certa medida, diferente do português, visto que as danças espanholas são consideradas tratadisticamente. Contudo, nenhuma das danças autóctones ibéricas foi registada em notação Feuillet. A razão poderá ser bastante simples, prendendo-se com uma questão de especificidade do código criado. O contexto em que se fixou esta notação tornou-a exclusivamente francesa, ou seja, destinada e adaptada ao vocabulário das

⁹⁴ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 27.

⁹⁵ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 12. A publicação de Feuillet sofreu várias reedições, traduções e uma adaptação às contradanças, da responsabilidade do próprio autor: cfr. R.-A. FEUILLET, *Recueil...*, cit., 1706.

⁹⁶ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 60.

⁹⁷ P. MINGUET E IROL, *Arte de dançar...*, cit., 1758, p. 36. Cfr. B. FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas...*, cit., 1745; Pablo MINGUET E IROL, *Breve explicación de diferentes danzas, y contradanzas, demonstradas con media Chorografia*, Madrid: ed. autor, [1764?].

danças de corte francesas. Desta forma, a partir do momento em que o contexto se transforma, a notação torna-se incapaz de se adaptar a outras necessidades de registo.

Terminando, depois de abordarmos o desenvolvimento de uma linguagem escrita sobre dança e a criação de um código de notação, é importante reflectir sobre a categoria de um “leitor de dança”. De facto, com os tratados, estabelece-se uma relação bem forte entre o ensino e a aprendizagem das danças de corte e a alfabetização. Sobretudo quando se cria um novo alfabeto gráfico de escrita de dança para o qual a maioria das obras reclama dispensar a ajuda do mestre.⁹⁸ São elementos que ajudam a delimitar o grupo social da dança, entre mestres, leitores e praticantes. Todavia, analisaremos esta questão noutro momento, ponderando as especificidades do caso português.

3.2.2. O contributo da anatomia

O tratado de dança do inglês John Weaver – *Anatomical and mechanical lectures upon dancing* (Londres, 1721) – surge como o primeiro trabalho a fundamentar as regras da prática da dança nos princípios científicos do estudo anatómico. A arte de dançar «is not unworthy of being introduc'd among the liberal Arts and Sciences, since [...] the Rules and Institutions of our Profession are built upon the Fundamentals of *Anatomy*; agreeable to the Laws of *Mechanism*; consonant to the Rules of *harmonical Proportions*, and adorn'd with the Beauty of a natural and cultivated *Gracefulness*.»⁹⁹ Na escrita da dança, os conhecimentos da anatomia contribuem para uma maior segurança e certeza na utilização de certo vocabulário e na fixação de certas regras. Como a citação evidencia, o objectivo consiste em colocar a dança no mesmo campo das artes liberais e das ciências, defendendo um igual espaço de construção com princípios e leis de base racional.

Para esta nova abordagem, foi imprescindível uma evolução do próprio estudo do corpo e, por consequência, do exercício físico. Já foi possível captar a dimensão do pormenor a que pode chegar a descrição de um passo de dança pelo conhecimento que se tem das diferentes acções das várias partes do corpo. A partir do século XVI, o progresso do conhecimento da anatomia por dissecação permite descobrir o corpo como um sistema complexo que se organiza mecanicamente. A pedagogia do exercício físico vai apoiar-se muito nessa ideia de um “corpo máquina”. O benefício proporcionado pela prática da dança,

⁹⁸ Se relembarmos os títulos das obras de Feuillet, perceberemos bem essa intenção: R.-A. FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soi-même toutes sortes de dances*, cit., 1713 e *Recueil de contredances mises en choregraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître* et même sans avoir eu aucune connoissance de la Chorégraphie, cit., 1706 (sublinhado nosso).

⁹⁹ J. WEAVER, *Anatomical...*, cit., 1721, p. 2 (atente-se nos termos que o autor assinalou em itálico).

por sua vez, torna-se evidente para o conjunto de músculos e ossos, separado, aqui, da alma e de maiores noções morais. Foi necessária uma nova forma de entender o corpo e o seu funcionamento, cujo contributo essencial veio desta ciência, para se reforçar uma imagem qualitativa do trabalho do corpo.

Assim sendo, uma importante descoberta do corpo, na época moderna, fez-se a partir da anatomia, que para uns dessacralizava o corpo e violava a sua integridade, mas para outros respeitava-o e enobrecia-o, por conhecer o seu desenho divino. Como o historiador Roy Porter afirma, a anatomia «not only suggested penetrating – and, one is tempted to say, ‘deconstructing’. It equally involved public display. Anatomy theatres dissections were veritable spectacles.»¹⁰⁰ Verifica-se, portanto, um novo relacionamento com o corpo, cada vez mais público e transparente.

Este crescente conhecimento científico transforma a eficácia que se reconhecia ao exercício físico – de simples purificação de humores, é sobretudo no século XVIII que passa a ser considerado como movimento corrector e anatomicamente orientado.¹⁰¹ Esta nova relação entre o interior e o exterior baseia-se, fundamentalmente, nessa consciência de um “corpo máquina”. Passa-se a exigir uma maior atenção ao papel do músculo, pois seria esta força interior a única capaz de corrigir e fortalecer a boa postura, dando saúde e vitalidade. Daí a crescente crítica a métodos artificiais cujo único fundamento é um modelo de aparência, que privilegia o “parecer ser” ao “ser”. A nova legitimidade do exercício reside num modelo de eficácia que assenta no natural funcionamento do corpo.¹⁰² Mais adiante também

¹⁰⁰ Roy PORTER, «History of the body reconsidered» in *New perspectives on historical writing*, Peter BURKE (ed.), Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, cop. 2001, p. 245. Já no século XVII, a 12 de Novembro de 1731, aparece uma notícia interessante numa gazeta manuscrita portuguesa, que pode dar conta desta dualidade de sentimentos perante o estudo do corpo: «Houve no Hospital humas concluzoens de Anatomia em que o Doutor Monrrá, que está para ser apozentado quis mostrar a sua ciencia com grande concurso de nobreza, e homens doutos, abriose hum cadaver de hum homem morto havia duas horas de sezoens, mas foi o acto mais rediculo que honrozo» in *Gazetas manuscritas...*, vol. I (1729-1731), cit., 2002, p. 168.

¹⁰¹ «Le corps se corrige en s'exercant». Georges VIGARELLO, «S'exercer, jouer» in *Histoire du corps*, vol. 1, cit., 2005, p. 291. A teoria galénica dos humores dominou a medicina clássica até aos tempos modernos. Defendia que a condição física e mental dos indivíduos dependia da qualidade e do equilíbrio dos seus humores, isto é, dos fluidos que o corpo segregava. A sua estagnação ou quantidade excessiva seriam as principais causas de doença. Assim sendo, a actividade física ajudaria a expulsar esses fluidos de forma benéfica, pela agitação e aquecimento corporal – «*Motus est causa caloris*», afirma a doutrina aristotélica. Mas a teoria dos humores também fornecia parâmetros morais para hierarquizar diferentes partes do corpo. Dependendo da natureza dos fluidos, indicavam-se quais as funções que eram dignas ou degradantes, nobres ou vis. Para um maior desenvolvimento sobre a matéria consulte-se, entre outros: Jorge CRESPO, *A história do corpo*, Lisboa: Difel, 1990, pp. 537-542, com exemplos de tratados de higiene portugueses que, tanto no século XVII como XVIII, seguem a teoria galénica na justificação dos benefícios decorrentes do exercício físico – cfr. Francisco da Fonseca HENRIQUES, *Ancora medicinal para conservar a vida com saude*, Lisboa: Officina da Música, 1721.

¹⁰² Relembramos a crítica às andadeiras, objecto de apoio aos primeiros passos de uma criança. A crítica ao uso do corpete, sobretudo em idades menores, tece-se no mesmo contexto de recusa de métodos artificiais: parece-se estar e andar direito apenas pela força do “aparelho” e não pela força do músculo, que acaba por ficar atrofiado no seu desenvolvimento. Cfr. F. de M. FRANCO, *Tratado...*, 1790; Francisco José de ALMEIDA, *Tratado da educação física dos meninos, para uso da nação portugueza, publicado por ordem da Academia Real das Sciencias*,

começaremos a compreender como esta oposição de modelos pode revelar uma nova perspectiva sobre o uso do corpo, pois a crítica ao constrangimento físico por razões de aparência pode ser entendida numa dinâmica de referência e imitação social. O progresso de conhecimento de um corpo individual contribui para a valorização de uma imagem de corpo condizente com o grupo social que lhe dá sentido.¹⁰³

A transformação da visão clássica de exercício físico implica, então, mudanças de ordem científica e social, que permitirão, a longo prazo, a criação de uma cultura de educação física mais abrangente. No contexto português, a partir do século XVII, começa a proliferar uma literatura de cariz pedagógico e higiénico, que integra já conselhos de educação física, não como hoje o entendemos, mas num sentido mais literal da expressão – cuidados de saúde e bem-estar corporal.¹⁰⁴ Só nos finais do século seguinte é que surgem tratados nesta área, escritos, maioritariamente, por médicos. Referimo-nos, por exemplo, às obras de Francisco de Mello Franco, de 1790, e de Francisco José de Almeida, de 1791, que podem exemplificar algumas características dos tratados de educação física, em que começa a ser comum a integração da dança nos conselhos gerais sobre a vivência do corpo. Para além do exercício aconselhado em diferentes momentos da vida (incluindo, com mais frequência, a idade infantil, juvenil e a gravidez), estes tratados dedicam-se a cuidados de higiene, alimentação, vestuário, repouso, entre outros. Assim sendo, influem sobre gestos, hábitos e comportamentos, numa perspectiva de utilidade social.¹⁰⁵

Lisboa: Officina da Academia Real das Ciências, 1791. O corpo deve ser o «próprio instrumento da sua construção». J. CRESPO, *A história do corpo*, cit., 1990, p. 553.

¹⁰³ «la science anatomique bouleverse la définition physique de l'organisme humain et l'institution de règles de comportement ou "civilité" fixe, à travers le contrôle de son maintien, une nouvelle représentation du corps socialisé.» Daniel ARASSE, «La chair, la grâce, le sublime» in *Histoire du corps...*, cit., vol. 1, 2005, p. 434.

¹⁰⁴ Jorge Crespo cita a obra de Fernão Solis da Fonseca, *Regimento para conservar a saúde e vida*, de 1626, como «o primeiro tratado de higiene em língua portuguesa». J. CRESPO, *A história do corpo*, cit., 1990, p. 537. Se avançarmos para o início do século XVIII, numa obra também sobre cuidados de saúde, ainda construída com base na teoria galénica, verificamos que, na literatura de pedagogia e higiene, a dança não merecia grande destaque como exercício útil. Na enumeração de diversos movimentos e exercícios, Francisco da Fonseca Henriques destaca o andar a pé, correr, saltar, andar a cavalo e em carruagens, o jogo da pela, a esgrima, o remar, cantar, gritar e ler alto, mas não faz nenhuma referência à dança. Cfr. F. da F. HENRIQUES, *Ancora...*, cit., 1721, p. 487.

¹⁰⁵ Cfr. F. de M. FRANCO, *Tratado...*, cit., 1790 e F. J. de ALMEIDA, *Tratado...*, cit., 1791. O primeiro autor apresenta-se, na folha de rosto da sua obra, como «Médico em Lisboa». O segundo não recorre, explicitamente, à designação de médico, mas subentende-se através da folha de rosto: «Correspondente [...] da Sociedade Real de Medicina de Paris», o que remete, de igual modo, para a influência francesa neste género de literatura. A ideia geral de base com que estes textos se constroem e com que justificam a necessidade de educação física de toda a população é a de uma certa degeneração, criticando o seu estado de ociosidade e debilidade, próprio ao contexto de finais do século XVIII. «Esta origem da despovoação, e da degeneração da espécie humana merece toda a atenção do Ministerio; porque sem vassallos, e vassallos robustos, o Estado necessariamente virá a ficar como paralytico sem forças, sem energia, e tendendo cada dia para a sua inteira ruína. Sem gente robusta nem a agricultura, nem as artes, nem as sciencias poderao dar passo; e esta só se póde formar por meio da educação fysica dirigida pelos dictames da natureza.» F. de M. FRANCO, *Tratado...*, cit., 1790, p. VI.

Neste encadear de argumentos, os benefícios do exercício encontram-se nas capacidades de fortalecimento, mas também de aperfeiçoamento e de autonomia física e mental. O exercício não só corrige como previne o corpo contra possíveis males, relembrando as tais «*Laws of Mechanism*» da citação inicial de John Weaver, através das quais o corpo se organiza a partir da sua própria estrutura. A tratadística de finais do século XVIII especifica, igualmente, a distinção importante entre simples movimento e exercício físico, visto que este último exige uma participação activa, ou seja, uma vontade consciente de exercitar o corpo da maneira mais correcta possível.¹⁰⁶ Ora, «aqui tão bem pertencem a dança, e o baile», pois oferecem «hum exercicio regular, que lhes fortifica os musculos, que lhes desembaraça os paços, e que lhes adestra a marcha.»¹⁰⁷ Mais uma vez, está patente o sentido utilitário com que se promove a dança, já que, para além dos benefícios físicos, encontramos, nestas obras, a aprovação de outros benefícios de bem-estar: «Maiormente approvo o exercicio forte das contradanças: elle convem a todas as idades, e he hum movimento muito vivo, que excita alegria, e distracção. Não houve ainda na sociedade hum entretenimento mais útil, nem hum remedio mais prompto para emendar a vida ciosa, e sedentaria».¹⁰⁸

Os tratados de dança, já vimos, defendem a importância da sua arte com argumentos semelhantes que acompanham a evolução dos estudos de anatomia. Os principais benefícios que lemos nos tratados de finais do século XVI até inícios do XVIII seguem a doutrina do movimento dos fluidos pelo aquecimento corporal: «Galien dit en liure du regime de la santé, que toute chose naturellemēt desire de se mouuoir, & que l'on se doit exercer par mouuements doux & temperés comme est la dance [...] pour cette occasion elle sert grandement à la santé, mesmement des ieunes filles»¹⁰⁹ – atente-se na nota que destaca as jovens raparigas, numa clara tentativa de temperar a crítica moral que as desaconselha da prática da dança. John Weaver, em 1712, também afirma: «nothing contributes more to our Health, than the moderate Exercise of the Body», apoiando-se em citações de tratados de medicina. Esta noção de “saúde” já inclui uma noção mais abrangente de “bem-estar” físico e mental.¹¹⁰

¹⁰⁶ Na realidade, esta distinção não é novidade nestes tratados de finais do século XVIII. Veja-se o que diz F. da F. HENRIQUES, *Ancora...*, cit., 1721, p. 486: «não basta só o movimento, para se dizer exercicio, se não que ha de ser movimento com vehemencia.» O que muda, ao longo do século, é a utilidade com que se valoriza o exercício, que nesta obra ainda se resume ao aumento do «calor do corpo». Idem, *ibidem*, p. 486.

¹⁰⁷ F. J. de ALMEIDA, *Tratado...*, cit., 1791, p. 79.

¹⁰⁸ Idem, *ibidem*, p. 79. É de notar como neste contexto de saúde física a dança surge caracterizada como um «remedio».

¹⁰⁹ T. ARBEAU, *Metode...*, cit., 1972, p. 6v.

¹¹⁰ J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, p. 32. Uns anos antes, também Claude-François Ménéstrier salientava que a própria Natureza exige que o corpo se mexa para «se delasser quelquefois de ses fatigues, & de ses travaux continuels, aussi bien que l'esprit qui ne peut pas toujours être appliqué à des choses serieuses.» Claude-François MÉNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris: René Guignard, 1682, p. 29.

Assim, com o aprofundamento do conhecimento anatómico, começam a salientar-se certos benefícios da dança, defendidos por serem perfeitamente adequados às leis da natureza humana – leis físicas de movimentação do corpo no espaço e «leis psico-fisiológicas que impelem o homem para a Dança», dirá Tornaz Ribas.¹¹¹ Desta forma, no ensino da dança o apelo a um movimento natural é constante, pois nele se encontram as «Rules of *harmonical Proportions*», relembrando a citação inicial de Weaver, de 1721. A forma como a anatomia moderna é posta ao serviço da dança é o que, finalmente, podemos perceber. São as suas leis da natureza humana que garantem um trabalho de racionalização no movimento dos bailarinos, porque permitem criar uma técnica fundamentada nos princípios da organicidade e da proporcionalidade.¹¹² Os tratados portugueses seguem esta linha de pensamento, não fazendo uma única referência à tradição galénica da medicina. Como afirma Julio Severin Pantezze, a dança torna-se útil porque «concorre para mayor perfeição» do corpo, na sua totalidade e no domínio das várias partes.¹¹³

Convém apenas comparar o tratado de Natal Jacome Bonem com o de Pierre Rameau, por forma a reflectirmos um pouco sobre a capacidade de autonomia desta obra portuguesa e sobre o domínio de conhecimentos de anatomia do seu autor, analisando algumas decisões de organização genuínas de Bonem.

Rameau, na obra *Le maître à danser*, de 1725, apresenta capítulos distintos sobre o funcionamento das principais articulações dos membros superiores e inferiores. Estas páginas têm um intuito de rigor, fornecendo uma justificação científica para os vários movimentos que o autor irá apresentar na continuação da obra: «Comme le plus essentiel pour bien danser est de sçavoir bien prendre ses mouvemens; pour les faire justes, il faut bien les connoître, & pour les bien connoître il faut en sçavoir le mobile»¹¹⁴ O mestre francês integra estas observações após os capítulos sobre as posições e as cortesias, mas antes do ensino mais específico dos passos de dança de corte. Compreende-se o encadeamento que possibilita que o leitor conheça as leis da movimentação humana para uma prática mais consciente dos complexos passos. Porém, Bonem, ao incorporar estes conteúdos na sua obra, altera a ordem, colocando os que estudam a mecânica do movimento no final de tudo.¹¹⁵ Tentando compreender a razão de tal decisão, entendemos que, desta forma, os capítulos podem ganhar

¹¹¹ T. RIBAS, *A dança...*, cit., 1959, p. 71.

¹¹² Cfr. Marianna MONTEIRO (trad., notas, crítica e interpr.), «O bailarino comediante» in J.-G. NOVERRE, *Noverre...*, cit., 1998, p. 148. A autora reflecte sobre esta temática a partir do papel de Jean-Georges Noverre na reforma da dança teatral no final do século XVIII.

¹¹³ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. VII.

¹¹⁴ P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 67.

¹¹⁵ «Cap. XIII. Discurso sobre os movimentos em geral» e «Cap. XIV. Discurso sobre os movimentos dos braços» in N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 122-129 e 130-138.

uma intenção distinta. De preparação para a aprendizagem do leitor, dotando-o de conhecimentos específicos, como se intui da obra de Rameau, as observações passam a ter outro papel com Bonem, que se pode considerar de informação adicional, extra. O texto continua igual ao original, mas a sua passagem de elemento preparativo para informação *a posteriori* pode querer indicar que, na edição portuguesa, se julgou pouco importante este enquadramento anatómico de maior profundidade, visto que, na verdade, dos vários passos de dança ensinados na obra de Rameau, Bonem fica-se pelo passo base do minuet.

Jorge Crespo, no estudo da *História do corpo* (1990), conclui que os «especialistas da anatomia apresentavam a descrição científica das deformações, fornecendo à pedagogia o conhecimento essencial à elaboração dos exercícios mais adequados à correcção requerida.»¹¹⁶ As justificações anatómicas ao longo dos tratados de dança servem-se de exemplos que se constróem, precisamente, com o correcto e o incorrecto: na cortesia para a frente, «dobrando a cintura não se deve estender o joelho, que está a trás, se não faria levantar o coadril, e o corpo ficaria torto, estando o joelho dobrado: todas as demais partes se sustém por seu opposto.»¹¹⁷ Neste trecho de Bonem revela-se essa tal imagem de uma “arrumação” orgânica do corpo, que apontámos em páginas anteriores. O que importa realçar é a necessidade de transmitir uma explicação que se “sinta” no corpo, permitindo ao leitor dos tratados identificar o que poderá estar errado na sua postura ou deslocação. A maioria dos conselhos de correcta execução são acompanhados de uma justificação corporal para a forma apresentada: na cortesia para trás, ao passar pela segunda posição, «a justa proporção do passo, e a verdadeira posição do corpo», há que pousar «o calcanhar no chaõ, o que facilita o corpo de se pôr em cima», encontrando o seu equilíbrio natural.¹¹⁸ Note-se como os atributos de justeza, verdade, facilidade e naturalidade, dentro do contexto da autoridade científica da anatomia, ganham um sentido persuasivo, uma intenção performativa.

No entanto, nesta relação entre naturalidade e facilidade, o leitor ilude-se, por vezes, com uma noção de facilitismo, motivada pela organicidade do movimento que é ensinado. Para um novo público leitor de dança, esta ideia podia ser um estímulo à aprendizagem. Os autores portugueses, por exemplo, dão ênfase ao ensino dos «próprios movimentos, que faz a natureza».¹¹⁹ O corpo encontraria em si próprio os conhecimentos necessários para aprender a dançar. Contudo, outros autores procuram contrariar essa imagem de facilitismo. A perfeição acessível pela dança exige trabalho e dedicação, para além de um conhecimento pessoal mais aprofundado do corpo. Esta consciência individual que a dança propõe está perfeitamente

¹¹⁶ J. CRESPO, *A história do corpo*, cit., 1990, p. 553.

¹¹⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 53.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 31 e 61 (sublinhado nosso).

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, pp. 18-19.

integrada no espírito de descoberta que acompanha a evolução da anatomia. O mestre e tratadista de dança François de Lauze, em 1623, já apelava à necessidade de reflectir sobre o próprio corpo, sobre as suas qualidades e defeitos, de modo a atingir melhores resultados na aprendizagem da dança. Porém, deixa escapar que «la danse a cela de particulier, qui quiconque a le corps mal faict est incapable des graces qui l'accompagnent, il faut auoir vne matiere propre pour receuoir vne si digne forme».¹²⁰ Claramente, a relação corpo-dança nunca esteve expressa de forma tão directa, mas também, exagerada, chegando mesmo a sugerir uma ideia de selecção natural.

Esta linha de pensamento já não se encontra nos tratados mais tardios do século XVIII. A dança continua a exigir uma dedicação que se assume como um factor distintivo e valorativo, socialmente. Todavia, o seu universo de elite é cada vez menos restrito, sendo impossível escapar ao alargamento a novos públicos leitores, como estudaremos mais adiante. Por isso, a mensagem muda ligeiramente, colocando a tónica na capacidade de atingir a mesma perfeição através da prática. Regressando a Weaver, como exemplo: «For this *Address*, and *Motion* of the Body, is not, as some are willing to believe, an Air, or Manner, natural to some, but it is a Perfection acquired with Judgement, and altogether Artificial; [...] whoever designs to be excellent in this *Art*, must make it his chief Aim and Application»¹²¹ – lembremos que na citação inicial, o mesmo autor referia-se a uma «natural and cultivated Gracefulness».

A caracterização desta perfeição como artificial pode parecer contraditória perante o constante apelo de naturalidade. Não necessariamente. Cremos que a artificialidade se prende com o esforço, com o sentido de disciplina do corpo, que tem de ser adquirido e preservado – a dança é um domínio e não um dom: «such an artificial, mechanical Motion, is by Custom and Habit, acquir'd by us from our Infancy».¹²² O desleixo do corpo, assim como das regras sociais, afastam-nos da civilidade, aproximando-nos do que é selvagem. Dominar a Natureza do corpo exige um certo controlo de reacções mais instintivas.

Vejamos um exemplo paradigmático não só desse domínio das capacidades físicas mas também da influência dos conhecimentos anatómicos na fixação da técnica das danças de corte. Já vimos que a colocação própria para a aprendizagem da técnica destas danças partia

¹²⁰ F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977, p. 17. Com o intuito de valorizar o seu objecto de estudo, o autor enquadra esta afirmação numa comparação entre dança e filosofia, duas etapas distintas na busca da perfeição. Para ele, a filosofia, ao contrário da dança, está acessível a todos porque exige somente a razão para se comunicar, não dependendo da capacidade física do ser humano. Mesmo um canibal, o mais grosseiro «d'esprit & de mains», é capaz de adquirir o conhecimento de todas as artes liberais e mecânicas se a isso estiver disposto, à excepção da dança, para a qual Lauze defende a necessidade de uma «matiere propre» como ponto de partida para o conhecimento da técnica.

¹²¹ J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712, pp. 161-162 (sublinhado nosso).

¹²² Idem, *Anatomical...*, cit., 1721, p. 112.

da rotação externa das ancas, implicando que as pernas, os joelhos e os pés se posicionassem “voltados para fora”, isto é, *en-dehors*, o termo francês convencional, ganhando o resto do corpo uma colocação distinta, de maior agilidade e amplitude. Esta consciência corporal vemos-la, especialmente, em Pierre Rameau. Discorrendo sobre o movimento da anca, que é a base da colocação *en-dehors*, adverte que este «n'est pas si apparent en ce qu'il est plus caché, néanmoins c'est elle qui conduit & dispose des autres mouvements, puisque les genoux ni les pieds ne se peuvent tourner si les hanches ne sont tournées d'abord, ce qui est incontestable, puisqu'elle est supérieure aux autres jointures».¹²³

Esta colocação do corpo, natural e funcional, tornou-se num princípio de base para a técnica das danças de corte, e do seu género sucessor – o *ballet* académico do século XIX. Porém, natural não significa inato ou, mais uma vez, fácil de adquirir. Aceita-se que, se o corpo não se moldar a essa exigência desde cedo, será mais difícil, e por isso, mais artificial a sua adopção com o avançar da idade. Ter os joelhos ou os pés virados para dentro (por oposição ao *en-dehors*, existe o *en-dedans*, a rotação interna dos membros inferiores) é um dos defeitos físicos mais criticados nos tratados de dança – «vne mauuaise habitude», sobretudo nos adultos.¹²⁴

Verifica-se, porém, que um dos principais contributos da anatomia foi a percepção das diferenças entre iguais, ou seja, como um corpo, igual na sua Natureza, pode ser diferente nas características físicas. Para tal, exige-se ao mestre de dança conhecimentos anatómicos que o dotem de uma sensibilidade capaz de adequar o ensino da dança ao corpo do seu aluno.¹²⁵ O tratadista Mereau fundamenta muitos dos seus conselhos com base na Osteologia, «science par laquelle on acquiert la connoissance générale des os qui composent le squelette» e que deve ser do domínio dos mestres, por forma a não exigirem demasiado dos seus alunos, correndo o risco de irem além das suas capacidades naturais.¹²⁶ Bonem também atenta em esclarecer

¹²³ P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 69.

¹²⁴ F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977, p. 54. O mestre de dança Mereau, relativamente ao *en-dehors*, aconselha: «Pour cette effet; il faut s'asseoir, faire placer devant soi l'enfant, que je suppose âgé de quatre ou six ans, au plus, lui placer les talons sur une même ligne, à un demi pouce de distance l'un de l'autre & lui tourner les pointes des pieds, également, en dehors, en sorte que, sans déranger les talons, elles se trouvent éloignées l'une de l'autre d'un demi pied, au plus; parceque, comme je l'ai déjà dit, si on veut leur donner une tournure outrée les chevilles des pieds en dedans deviendront saillantes en dehors.» MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, pp. 116-117. Note-se como, nesta época, a rotação dos pés é ainda ligeira, entendendo que o seu exagero será prejudicial para a estrutura óssea do corpo. Também existia uma máquina que ajudava a forçar a rotação do *en-dehors*. Era, porém, muito criticada pelos principais mestres de dança, defendendo antes a capacidade do próprio corpo aprender sem o auxílio de forças exteriores.

¹²⁵ Mais uma vez, nestas preocupações pedagógicas, o ensino da dança pode equiparar-se ao ensino da esgrima. Seguindo o exemplo do já referido tratado de Tomás Luiz, também este autor afirma que «a verdadeira sciencia do Mestre, he ensinar os seus discipulos, conforme o seu natural, e capacidade.» T. LUIZ, *Tratado...*, cit., 1685, p. 4.

¹²⁶ MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, p. [XII].

que «hum bom Mestre [...] deve saber ensinar [...] segundo a construcção da pessoa, que aprende a dançar».¹²⁷

Apercebemo-nos, assim, que a naturalidade também se define pelo que é próprio a cada um. Nem todos os corpos têm a mesma apetência para se colocarem *en-dehors*, por exemplo. Jean-Georges Noverre defende, por isso, a adequação do género da dança teatral (sério ou cómico, por exemplo) às características físicas dos bailarinos profissionais – baixos, gordos, com os joelhos virados para dentro ou com as pernas arqueadas. «Infelizmente, existem poucos bailarinos capazes dessa auto-análise. Cegos pelo amor-próprio, alguns imaginam-se sem defeitos; outros, num certo sentido, fecham os olhos, deixando de ver aquilo que o mais leve exame facilmente os faria descobrir. [...] Cabe, pois, essencialmente ao mestre ter o cuidado de colocar cada aluno no género que lhe é apropriado.»¹²⁸ Esta percepção leva Noverre, no final do século XVIII, a rejeitar a uniformidade no ensino da dança. Apesar da técnica fixada pelos tratados, defende que o mestre de dança não deve assumir nenhum modelo como absoluto.

Os conhecimentos de anatomia contribuem, igualmente, para outras reflexões sobre a pedagogia do ensino da dança. Não nos referimos somente a corpos diferentes, mas também a idades e fases da vida distintas. Quer seja pelo discurso directo de um mestre, quer seja pela leitura de um livro, a dança deve transmitir-se com um leque de conselhos de execução com os quais as pessoas se identifiquem. Noutro momento deste trabalho poderemos estudar com maior atenção os diferentes praticantes e leitores de dança, delineando as principais características de uma criança, um jovem, um cavalheiro e uma senhora ao dançar.

3.2.3. O contributo da música

A definição de dança integra, necessariamente, a noção de ritmo musical. Só o movimento do corpo que acompanhe uma certa cadência, «que he a alma da Dança», ditada pelo som de um instrumento, pelo canto de uma voz ou pelo bater de palmas, pode ser considerado dança, dentro deste contexto histórico.¹²⁹

«E la danza non è che il naturale effetto della musica, con il quale si esternano “certi dolci commovimenti” che si producono nel nostro intelletto e nei nostri sensi, in armonia con

¹²⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 130-131.

¹²⁸ J.-G. NOVERRE, *Noverre...*, cit., 1998, pp. 310-311. Como exemplo, «o género sério (ou nobre) exige bailarinos de alta estatura, de porte nobre e elegante. Deve ser orgulhoso, com traços grandes e olhar majestoso. É um género difícil, pois, para o bailarino grande e alto, *arredondar* os movimentos, dotando-os de graça, é um sério desafio.» M. MONTEIRO, «O bailarino comediante» in J.-G. NOVERRE, *Noverre...*, cit., 1998, pp. 149-150.

¹²⁹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 119. A cadência é «humta certa medida, & proporção, que se guarda na composição da proza, & dos versos, como tambem na pronunciação, no canto, & nos movimentos do corpo.» R. BLUTEAU, *Vocabulario...*, cit., t. II, 1712, p. 31.

l'“accordato e dolce canto” o l'“ascoltante e misurato suono”.”¹³⁰ Estas citações, seleccionadas pelo historiador de danças renascentistas Alessandro Arcangeli, pertencem ao manuscrito de Guglielmo Ebreo, de Pesaro, datado da segunda metade do século XV. É considerado um dos primeiros manuscritos sobre as *basses danses*. De origem medieval, estas danças foram codificadas ao tempo do Renascimento italiano e francês, atingindo um nível maior de fixação e divulgação com os primeiros tratados impressos.¹³¹ O que pretendemos realçar, através das referências a uma cronologia mais distante, é que, desde os primeiros estudos teóricos sobre a prática da dança, a música foi considerada um instrumento essencial no seu ensino. A obra de finais do século XV que referimos, para além da descrição das danças, inclui exemplos musicais do seu variado repertório. Não se trata de partituras musicais, mas de registos em tablatura, para corda provavelmente, com a indicação do ritmo de base, o que significa que estes primeiros tratados já destinam padrões rítmicos específicos para certas danças.

A obra impressa de Thoinot Arbeau (1ª edição de 1588), de referência para o estudo da dança dos séculos XV a XVI, *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancier, batter le Tambour en toute sorte & diversité de batteries* (sublinhado nosso), integra o ensino do tambor juntamente com as danças guerreiras e recreativas, segundo classificação do próprio, e contém tablatura musical. Considera que o exercício da dança «depend de la musique & modulations d'icelle: car sans la vertu rithmique, la dance seroit obscure & confuse».¹³² Começa-se a perceber a importância de certas noções musicais para o estudo da dança. A música surge como o elemento ordenador da coreografia, oferecendo padrões para o trabalho de criação e interpretação. Resume-se, de novo, à procura do justo e meio termo, identificado agora no tempo e ritmo certos que impedem a dança de cair no caos da “obscuridade” e da “confusão”. Apesar de não haver registos de partituras musicais para as “baixas danças”, a explicação de cada passo é acompanhada pela indicação dos tempos em que deve ser executado. A qualidade da prática depende muito do seu encadeamento rítmico.¹³³

¹³⁰ A. ARCANGELI, *Davide...*, cit., 2000, p. 28.

¹³¹ Arcangeli considera *L'art et instruction de bien dancier*, publicado em Paris, por Michel Toulouze, entre 1488 e 1496, como o primeiro tratado de dança a sair impresso. Cfr. Idem, *ibidem*, 2000, p. 23.

¹³² T. ARBEAU, *Metode...*, cit., 1972, p. 5.

¹³³ Arbeau recorre às «mesures du tabourin», esclarecendo, por exemplo, que o passo da «reprise», um dos passos de base das «basses dances», preenche quatro desses tempos, sincopando-o em diferentes acções para cada tempo: «Sçavoir sur la premiere mesure les artoils du pied droit, puis encor les dits artoils du pied droit sur la secõde mesure, puis les artoils du pied gauche sur la troisieme mesure: & les artoils dü dit pied droit sur la quatrieme mesure. Et en ces quatre mouuemẽts demeure accomplie la reprise» in Idem, *ibidem*, p. 28. Mais uma vez, voltamos a encontrar pontos de contacto com a arte de esgrimir, onde também se valoriza a importância de um movimento bem ritmado. A música parece ser a referência de qualidade: «y ha de ser esta herida obrada en tal manera, que el movimiento de cuerpo y ejecución de la herida han de llegar a un punto, haciendo consonancia de música.» L. PACHECO DE NARVÁEZ, *Llave...*, cit., 1991, p. 393.

Na evolução da tratadística da dança, estreita-se a colaboração com a música. De facto, já no século XVIII, quando estes tratados chegam a um público mais variado, que encontra na dança um meio de melhorar a sua imagem social, lemos, com alguma frequência, o seguinte conselho: «los que no supiesen executarlos [aos passos], hagan una similitud, siguiendo el compàs de la musica», nas palavras de Pablo Minguet e Yrol.¹³⁴ Ou seja, concede-se que dançar ao ritmo certo é tão ou mais importante do que saber realizar os passos na sua perfeição, bastando para tal “ter ouvido”, enquanto o domínio apurado da técnica das danças de corte pode levar anos, implicando uma disciplina corporal completa.¹³⁵ Tal conselho poderá ser, igualmente, compreendido como um incentivo ao leitor mais interessado dos tratados de dança, a burguesia. Encontrar o ritmo da música e tentar segui-lo poderia bastar para, sem grande esforço, conseguir uma boa aparência na dança, colmatando uma aprendizagem menos segura. As implicações sociais que esta ideia acarreta serão retomadas no quarto capítulo.

Os tratados impressos em Portugal contêm algumas indicações de ordem musical, sobretudo o de Natal Jacome Bonem, por seguir mais de perto a obra de Pierre Rameau, como tem sido demonstrado. Assim sendo, apela à coordenação do movimento dos braços, das cortesias e do passo do minuete com o tempo certo da música. Contudo, a sintonia da dança com a música não nasce apenas desta relação. Reside antes na capacidade de não perder a unidade do movimento apesar da batida do compasso.¹³⁶ A harmonia com a música encontra-se, fundamentalmente, na procura do ritmo natural da acção, que impeça o corpo de se sentir constrangido.¹³⁷

O tratado de Bonem revela, do mesmo modo, um cuidado maior com certas referências mais específicas. Isto é, não se preocupa em definir noções básicas, como seria a descrição do que é um compasso de música. Dedicar-se, antes, a ensinar o modo como «bater o compasso» e identificar o tempo da «cadencia» (ou a «verdadeira cadencia») e da «contra-cadencia» (ou a «falsa»), essenciais para a prática do minuete.¹³⁸ São indicações que servem tanto o mestre

¹³⁴ P. MINGUET E YROL, *Breve...*, cit., [1764?], p. 1. O conselho segue com a identificação de distintos passos para diferentes compassos musicais (ternário para o minuete e binário para a bourrée, por exemplo), o que deixa implícito algum conhecimento específico de música.

¹³⁵ Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 537.

¹³⁶ Quando descreve a acção de tirar o chapéu, que se faz por três etapas, Bonem adverte: «quer-se que não haja nenhuma dilação, e que estes tempos sejam quazi impreceptíveis, que não pareçam se não huma só acção em três tempos» in N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 45.

¹³⁷ A preocupação barroca por um movimento natural, ou melhor, de aparência natural, está presente, como temos visto, nas várias considerações sobre a expressão corporal. Nos estudos sobre a arte da conversação também se apela a uma certa musicalidade, como ainda veremos.

¹³⁸ «Esta cadencia ensinase, batendo da mão direita, em a esquerda, levantando na mão o segundo compasso (ou falsa cadencia) o que se deve continuar por estes dous tempos iguaes.» Idem, *ibidem*, p. 121.

como o aluno de dança, pois, na realidade, exigia-se aos dois um conhecimento prévio de música.

Para as funções de mestre de dança era indispensável um domínio prático de composição musical, quer seja para a criação coreográfica, como para os exercícios das aulas. «Para acompanhar os passos de dança [nas aulas] usou-se a espineta, o cravo, o cavaquinho, a rabeca, a viola, a guitarra e o piano», este já no final do século XVIII.¹³⁹ Armand Machabey, num estudo dedicado, exclusivamente, à “música de dança”, expressão que já analisaremos, distingue três categorias de instrumentos, deixando de fora os de teclado: destaca os de percussão (como as mãos e os tambores já referidos), os de sopro e os de corda.¹⁴⁰ Nas gravuras dos próprios tratados, são estes últimos que acompanham os mestres de dança, sobretudo a *pochette*, uma forma de rabeca mais pequena e manuseável, também apelidada de “violino de bolso”.¹⁴¹



Fig. 20. Gravura de abertura do tratado de Pierre Rameau (1748). O par que aprende a dançar é observado pelo mestre de dança, que acompanha a aula tocando, provavelmente, numa *pochette*.

¹³⁹ M. COSTA, *Danças...*, cit., 1962, p. 321.

¹⁴⁰ Cfr. Armand MACHABEY, *La musique de danse*, Paris: Presses Universitaires de France, 1966, pp. 91-94.

¹⁴¹ «Pequeño instrumento de cuerda y arco, usado antiguamente por los maestros de baile. La forma de las *pochettes* es variable [...]. La longitud total varía entre 35 y 50 cm. como máximo, y la anchura, a la altura del puente es de 4 a 5 cm. La pochette está provista de cuatro cuerdas.» Michel BRENET, *Diccionario de la Música histórico y técnico*, trad. da ed. francesa por José BARBERÁ HUMBERT, J. RICART MATAS e Aurelio CAPMANY, Barcelona: Iberia – Joaquín Gil, Editores, 1946, p. 414.

Para o aluno, jovem ou adulto, era igualmente essencial a lição de música, dentro do modelo cortesão que regulava a sociedade. Só assim se explica, mais uma vez, a facilidade com que os autores dos tratados recorrem ao vocabulário musical. Saber tocar um instrumento ou saber cantar era vivamente aconselhado nos manuais de civilidade, porque os benefícios desta aprendizagem eram vários. Na formação do *honnête homme*, entendia-se o canto como um contributo importante para a boa pronúncia e expressão da língua que, juntamente com os tratados de pronúncia, ajudavam a criar a aparência do natural na arte da conversação, dentro da perspectiva de utilidade a que também temos recorrido para contextualizar alguns conselhos dos tratados de dança. Se a dança contribuía para saber estar, o canto contribuía para saber falar.¹⁴² De igual forma, a aprendizagem de instrumentos de tecla e de corda era considerada fundamental para as práticas de sociabilidade – «De la mano de la música se entraba en el mundo del galanteo.»¹⁴³ Não só faz parte do universo da nobreza, como também do processo de ascensão burguesa, imitando práticas de convívio da elite, estudadas mais adiante. Neste aspecto, tanto a música como a dança são artes profundamente sociais.

Alguma literatura de dança inclui, assim, pautas musicais de modo a providenciar exemplos rítmicos para a execução dos passos, mas, igualmente, para fixar e divulgar um repertório de “músicas de dança” que possa vir a ser tocado em bailes. Nenhum dos tratados de dança impressos em Portugal inclui composições musicais. Porém, não cremos que seja uma exceção portuguesa e que remeta para uma falta de procura. Na verdade, o género tratadístico não costuma incluir um repertório de danças e respectiva pauta musical. São, normalmente, as edições de recolhas de dança que cumprem a tarefa de registo ou divulgação das novas modas dos salões de baile. Em Portugal, o manuscrito de Kinski, de 1751, é o

¹⁴² Cfr. Philippe-Joseph SALAZAR, «Présence de la voix» in *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris: Honoré Champion, 1995, pp. 119-153 e Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Paris: Albin Michel, 1994. Nesta arte de saber falar, a oratória é uma das expressões que mais reclama uma atenção especial à musicalidade do discurso. Referimo-nos aqui a uma sociabilidade da voz, que pressupõe a *voz das paixões*. Os tratados de retórica, sobretudo os capítulos sobre a pronúncia, referem-se à expressão das paixões, através das quais qualquer tipo de orador tenta não só persuadir a audiência, como também ficar em uníssono com as suas próprias emoções, esperando a sintonia com o silêncio, o gesto ou com a própria voz dos auditores. A voz tem, então, a capacidade de tornar a paixão um fenómeno social, um meio de empatia. São os acentos, isto é, as variações da voz de acordo com a paixão que se quer provocar (a divisão mais comum estabelece quatro: alegria, dor, medo e esperança) que tornam visível algo que é sentido no interior do corpo, verificável só pelo pulso, batimento cardíaco e respiração. Estes sinais vitais marcariam o compasso harmónico da voz – quanto mais orgânico é o ritmo da música, mais apelativa esta se torna, assim como acontece com o discurso e, acrescentamos nós, com a dança.

¹⁴³ A. ALVAREZ-OSSORIO ALVARINO, «Corte y cortesanos...», cit., 1998, p. 362. «O alaúde foi, ao longo do século XVII, um dos principais veículos da Música instrumental francesa. Para além de lhe ser atribuído um dom especial para comover o auditório era um instrumento tocado pelas pessoas de elevado estatuto social, o que o transformou num atributo essencial na educação dos jovens, quer da nobreza, quer da burguesia» escreve Adriana Latino na obra *XIV Jornadas Gulbenkian de Música Antiga. Os barrocos latinos*, Rui Vieira NERY (dir.), Lisboa: Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. [XLVI].

único deste género, ao traduzir, parcialmente, as *Récueils de contredanse* de Feuillet (Paris: 1706).¹⁴⁴ O trabalho de Kinski está organizado da seguinte forma: cada coreografia começa, numa primeira folha, com a notação musical completa; numa segunda folha, inicia-se a notação da primeira figura da dança e, no topo da página (como manda o sistema de notação Feuillet), reaparece a pauta musical da frase que corresponde a essa figura de dança, o mesmo se repetindo até ao final da coreografia – uma página por figura (cfr. figs. 19 e 22). No índice, indicam-se logo as vezes que a música repete: «Paspie par Mr Pecour, se toca, dos vezes» ou «Minuet par Mr Blondi, se toca las vezes que se quiere», como exemplos.¹⁴⁵

Os principais veículos de transmissão destas formas de cultura musical, para o caso português, são as fontes de música instrumental, especialmente para guitarra e instrumentos de tecla. Um dos três manuscritos portugueses que se conhecem para guitarra, da primeira metade do século XVIII, é o denominado *Livro do Conde Redondo*.¹⁴⁶ Contém 85 peças musicais de danças francesas, ibéricas e afro-brasileiras. Embora estejam escritas em tablatura barroca «de fácil leitura melódica mas desprovida de ritmo»,¹⁴⁷ este pode ser, facilmente, adivinhado pelos títulos das peças, que remetem para o género da dança: existem 29 minuets e 5 contradanças, de influência francesa; 4 oitavados e uma folia, de origem portuguesa; e um cumbé, dança africana, entre outras. A par dos tratados de dança portugueses, que também divulgam o minuet e as contradanças, o *Livro do Conde Redondo* vem confirmar o nível de penetração do gosto artístico europeu, sobretudo francês (apesar da origem inglesa das contradanças, lembramos que é a partir de França que esta dança conhece uma expansão europeia). O facto de, também nesta colectânea, serem estas duas danças as que mais músicas sugerem reforça o indiscutível peso da cultura francesa na vida social portuguesa.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Como se pode consultar, em anexo, na tabela 3 – «Literatura europeia sobre dança» – as edições francesas destas *récueils de danse* são numerosas na primeira metade do século XVIII. Idealmente, teriam uma periodicidade anual.

¹⁴⁵ BPMP – n.º geral 1394: «Choregraphie...», cit., 1751, p. 5.

¹⁴⁶ Sobre o autor e o dono desta compilação há poucas certezas. João Manuel Borges Azevedo arrisca a possibilidade do livro pertencer a algum religioso do convento de Santa Catarina, onde havia uma escola de canto religioso. Esta hipótese justifica-se com o título do manuscrito, «Sam Jozeph de Riba Mar», que era um dos três conventos, juntamente com o de Santa Catarina, pertencentes aos frades franciscanos. Cfr. *Uma tablatura para guitarra barroca: o livro do Conde Redondo*, João Manuel Borges AZEVEDO (est.), Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1987, p. VI.

¹⁴⁷ Rui Vieira NERY; Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 96.

¹⁴⁸ Na realidade, mais de metade da obra é composta por músicas de dança de influência francesa. Para além do minuet e das contradanças, encontramos sarabandas, gigas, *amables* e uma suite (um encadeamento de árias de danças, fundamentalmente pensado para o seguimento de um baile, mas que se autonomizou num género musical próprio). Cfr. *Uma tablatura...*, cit., 1987. Na Biblioteca Pública Municipal do Porto encontra-se outro manuscrito musical, *Arte de Música*, de António da Silva Leite, datado do século XVIII, também com uma maioria de minuets e algumas contradanças e gigas, entre outras formas musicais. Cfr. *Catálogo do fundo de manuscritos musicais*, Luís CABRAL (org.), Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1982.

No entanto, regressando à categoria da “música de dança”, esta vem delimitada pela própria tratadística da música.¹⁴⁹ Mas, no seu espaço de reflexão, esta categoria, distinguida como mais um estilo musical, não merece grande consideração. Um dos escritos mais relevantes do século XVII sobre música é a obra de Athanasius Kircher (1601-1680), *Musurgia Universalis* (Roma: 1650). Na sua reflexão sobre a arte da música, de características quase enciclopédicas, discute, no livro sétimo, a classificação de estilos musicais, estabelecendo uma hierarquia de oito categorias. A “música de dança” é apresentada como o «*hyporchematicus stylus*», «capable of arousing joy, an inclination to dance, lasciviousness, and dissoluteness», segundo o historiador Maurice Esses. Kircher subdivide-a em música de dança de palco – «*theatricus*» – e música para dança social – «*choraicus*».¹⁵⁰

Inicia-se, porém, na tratadística da dança dos séculos XVII e XVIII, um desejo de reconhecimento desta arte. A dança procura aproximar-se da música, não só enquanto disciplina de estatuto científico, assente numa técnica rigorosa de ensino, mas também por um desejo de reputação social e artística. Algumas das obras que tivemos ocasião de estudar ajudam-nos a apresentar essa mesma relação. Falamos, por exemplo, do ensaio de Jacques Bonnet, datado de 1723, *Histoire générale de la danse, sacrée et profane; ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent. Avec un supplément de l'histoire de la Musique, & le paralele de la Peinture & de la Poesie*¹⁵¹, ou do tratado de Claude-Marc Magny, de 1765, *Principes de Chorégraphie. Suivi d'un Traité de la Cadence, qui apprendra les tems & les valeurs de chaque pas de la danse, détaillés par caracteres, figures & signes démonstratifs*.¹⁵² John Weaver, um dos grandes estudiosos de dança do início do século XVIII, que escreveu um ensaio sobre a história e o valor da dança e um manual com uma perspectiva de estudo anatómico, também se dedica à

¹⁴⁹ Na realidade, as definições destas duas artes cruzam-se. Já na ideia clássica de música, apresentada no dicionário de Raphael Bluteau, surge a música rítmica como «aquella, com que nas danças se regulavão os movimentos do corpo». Esta categoria é uma subdivisão da música artificial, a única que se considerava capaz de imitar as músicas divina, angélica e mundana, expressões dos vários níveis de uma mesma harmonia cósmica. Para além da música artificial, também a música moral, que «consiste na harmonia das virtudes, & dictames da boa razão», e a música política, que «he a do governo dos Estados», se consideram capazes de representar a harmonia social. R. BLUTEAU, *Vocabulário...*, cit., t. V, 1716, pp. 650 e 651. A harmonia que a música transmite, numa dimensão micro-cósmica, ao regramento dos movimentos do ser humano, espelho das paixões da alma, reflecte-se, em dimensões maiores, na harmonia social que acabámos de referir. «Et comme le corps a des parties differentes, qui composent un tout, & font une belle harmonie, on se sert du son des instruments & de leurs accords pour regler ces mouvements, qui expriment les effets des Passions de l'ame.» C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets...*, cit., 1682, p. 41.

¹⁵⁰ M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 542.

¹⁵¹ Esta obra, dentro de uma abordagem mais teórica, abre espaço para a comparação com outras artes liberais, como a pintura, a poesia e, podemos acrescentar ainda, a oratória. Remete para a discussão sobre o lugar da dança num sistema de categorias artísticas, preparando o espaço para uma autonomização da dança no contexto teatral e a mudança na colaboração com a música, o que também será profundamente visível na valorização como arte de espectáculo.

¹⁵² A obra de Magny dedica-se ao ensino da notação Feuillet. Provavelmente por se aperceber da dificuldade deste sistema em registar a variedade rítmica dos passos de dança, o autor procura dedicar maior atenção ao estudo da “cadência”.

estreita relação entre dança e música, com a seguinte obra: *A small treatise on time and cadence*, 1706.¹⁵³

Estas publicações servem para demonstrar como uma maior complexificação da técnica de dança, consequência do desenvolvimento das danças francesas, leva a uma maior adequação entre composição musical e coreográfica. O seu desenvolvimento teórico acompanha a própria evolução da prática da música e da dança. E acaba por ser no espaço de construção da dança que melhor se define o conceito, cada vez mais premente, de “música de dança”. Aliás, a exigência de uma especificidade de música para dança torna-se tão rigorosa que se distinguem mesmo dois espaços para a sua actuação: o baile ou bailado e o concerto.

Assim, este género musical nem sempre era destinado a ser dançado. Os tratados de dança, por um lado, e as recolhas de música, por outro, podem remeter para os dois tipos de eventos sociais. «Throughout western Europe there were two types of “dance music”. One was intended to accompany dancing; the other was a stylization designed for instrumental performance only. The two were usually (but not always) very different from one another.»¹⁵⁴

Recorrendo ao minuete como exemplo, não há apenas um passo que o defina, ele também se identifica por um determinado ritmo: o ternário. A sua composição musical específica agradava particularmente e era sinal de um gosto cortês. A música era facilmente assimilada por várias camadas da população e, apesar de algumas transformações (a mais notória será, no final do século XVIII, a menção a um “minuete afandangado”), inseria-se em diferentes espaços da vida social, onde nem sempre a manifestação prática da dança estava implícita. «Cantado, dançado, tilintado em sinos, gemido em clavicórdios, zangarreado em violas, o minuete [...] tornou-se a expressão de toda a vida portuguesa do século XVIII».¹⁵⁵

O espaço da “música de dança” para uma *performance* exclusivamente instrumental é, pois, um espaço de maior dispersão e, logo, de maior liberdade de execução. Muitas vezes, a sua interpretação verifica-se mais lenta ou mais rápida do que a versão dançada. A especificidade do conceito de “música de dança” (entendendo-o como “música para dança”) aponta para a necessidade de um ritmo específico para cada dança e para cada passo – um ritmo natural ao movimento do corpo humano, diríamos, retomando as ideias iniciais deste

¹⁵³ Cfr. J. WEAVER, *An essay...*, cit., 1712 e Idem, *Anatomical...*, cit., 1721.

¹⁵⁴ M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 537.

¹⁵⁵ Júlio DANTAS, *O amor em Portugal no século XVIII*, pp. 321 cit. in M. COSTA, *Danças...*, cit., 1962, p. 112. Os dois excertos seguintes de publicações periódicas portuguesas do século XVIII podem confirmar a presença da música de dança instrumental num espaço mais quotidiano, público e privado. «Já se puseram os sinos no carrilhão de Nossa Senhora do Loreto – diz o *Folheto de Lisboa*, de 14 de Setembro de 1743 – e tocaram-se com grande harmonia minuets e contradanças» cit. Idem, *ibidem*, pp. 112-113. Noutro registo, a 5 de Fevereiro de 1731: «A Sra. Condessa de Aveiras D. Ignes deu de colgadura a Sra. Infanta D. Francisca o notavel relógio que aqui estava para venderse, em que se movem as figuras todas, toção flautas rabecas, e órgão em muitos minuets, e cantão varios passos», *Gazetas manuscritas...*, vol. I, cit., 2002, p. 103.

breve estudo. Daí que, de um modo geral, a música para dançar ofereça uma composição mais simples, que é reconhecida e seguida sem grandes dificuldades, tanto pelo executante, como pelo espectador.¹⁵⁶

Ainda assim, seria importante um estudo mais aprofundado da “música de dança” na sua dimensão social (e não teatral). São várias as questões que permanecem por responder. Os minuets e contradanças, que se conhecem nos manuscritos de música referidos, seriam compostos com uma coreografia específica em mente?¹⁵⁷ As mesmas composições utilizadas em bailes acompanhariam os mestres de dança nas suas lições ou poder-se-ia recortar uma composição musical em vários excertos para diferentes exercícios de dança? Haveria, deste modo, um espaço de improvisação tanto da música como da dança baseado, por um lado, na repetição do padrão rítmico adequado e, por outro, na figura principal da dança? Comparar as várias partituras de minuets e contradanças do século XVIII que se conhecem em Portugal e tentar perceber qual a dança sugerida pela música (ou mesmo experimentá-la), isto é, que coreografia é que poderia encaixar nas diferentes frases musicais, ao nível das figuras ou de uma maior elaboração dos passos, poderia contribuir para o estudo de algumas destas questões.¹⁵⁸

Na criação de uma dança, ou se coreografa ao som da música ou se compõe ao ritmo dos passos. O objectivo é encontrar uma sensação de harmonia. A relação entre música e dança quer-se, finalmente, orgânica: o movimento representa o som através do corpo. Aliás, na relação próxima entre música e dança, pode considerar-se que a música se personifica pela voz no canto e pelo corpo na dança. Quanto à dança, a música dá-lhe sentido, dotando-a de sentimento.

¹⁵⁶ «For a dance to succeed as a spectacle, it is likely that the more complex the choreography, the simpler the musical accompaniment could be.» M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 537.

¹⁵⁷ Existe outra colecção de minuets relevante para esta cronologia e temática específicas. Referimo-nos aos minuets compostos pelo músico da Real Câmara, Pedro António Avondano, possivelmente tocados nos bailes da assembleia que organizava em sua casa ou nas aulas de música que dava na Casa Real. Esta personagem será retomada mais adiante. As composições do músico italiano foram recentemente coligidas e publicadas em Londres. Cfr. D. TÊRCIO, *História...*, cit., 1996, p. 178.

¹⁵⁸ Pouco antes de darmos a presente dissertação por encerrada, foi-nos gentilmente dado a ler, pela autora Vanda de Sá, um capítulo da sua tese de doutoramento recentemente apresentada. Essas páginas vêm de encontro às questões por nós também colocadas. Sendo um trabalho de investigação na área específica da História da Música, fornece uma leitura mais completa e problematizante sobre o género de “música de dança” e sobre a sua prática em contextos de sociabilidade mundana. Cfr. Vanda de Sá Martins da SILVA, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Évora: tese de doutoramento em Musicologia apresentada à Universidade de Évora, 2008.

3.2.4. O contributo da iconografia

Questionar a construção da tratadística da dança implica considerar formas de registo estruturalmente diferentes do objecto que é estudado neste género literário. Já foi observada a capacidade de transmissão do texto escrito e do sistema de notação, apoiados no rigor que o conhecimento da anatomia e da música trazem para o estudo da dança. Falta apresentar, por fim, outra forma de transmissão recorrente nos tratados – a imagem.

A dança é praticada e sentida pelo movimento do corpo, mas é percebida pelo olhar, sendo, na sua essência, uma arte visual – existe porque é vista, porque se torna imagem. Esta outra dimensão da dança é o que iremos analisar de seguida.

A imagem visual a que nos referimos, isto é, a captação de um sentido no movimento, de um significado no conjunto do que se observa, ganha uma dimensão material na tratadística da dança a partir do trabalho das gravuras. Elas vão ser incluídas nos tratados como ilustração ou forma de conhecimento do que está escrito. A utilidade das gravuras é de tal forma considerada que se depreende como estratégia comercial o referir a sua presença no título das obras: Kellom Tomlinson, *The art of dancing explained by reading and figures* (Londres: 1735); Bartolomé Ferriol y Boxeraus, *Reglas utiles para los aficionados a danzar [...] Adornado con varias Laminas* (Cápua: 1745); Pablo Minguet e Irol, *Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas* (Madrid: 1758), como exemplos (sublinhado nosso). Seria, com certeza, um atractivo para alguns leitores.

No entanto, para a leitura das imagens ser a mais imediata e correcta possível, não só é necessário um conhecimento prévio do leitor, como também é essencial a construção clara e a coordenação lógica da gravura com o texto. Só assim ela se torna funcional e decifrável, verdadeiro contributo para o conhecimento na tratadística da dança. Para tal, é imprescindível a colaboração entre os autores do texto e das gravuras e o tipógrafo – nalguns casos, não existe distinção entre estas personagens, como acontece com Pierre Rameau e Pablo Minguet e Irol.

No estudo que nos propomos realizar sobre o apoio da escrita da dança na iconografia, isto é, em representações específicas, será importante ter em atenção o pormenor, a variedade e a utilidade de desenhos, figuras e esquemas.¹⁵⁹ As gravuras que iremos tratar dizem respeito às posturas, passos, movimentos e figuras da técnica da dança. Mas estas matérias, como tem sido possível comprovar, tanto surgem no papel em forma de esquema, como exemplificadas

¹⁵⁹ «La interpretación de las imágenes a través de un análisis de los detalles se denomina “iconografía”.» Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p. 41. Em 1939, Erwin Panofsky considera que uma análise iconográfica interpreta o significado convencional do mundo das imagens. Cfr. Erwin PANOFSKY, «Iconografía e iconología: uma introdução ao estudo da arte do Renascimento» in *O significado nas artes visuais*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 31-47.

pelo retrato de um protagonista ideal, criado para acompanhar a leitura da obra e ao qual se dedicará uma reflexão específica mais adiante.

Começemos pela análise das gravuras esquemáticas, representando, normalmente, os passos e as figuras de dança.

Os tratados preocupam-se, primeiramente, com os passos característicos da dança que ensinam. Na publicação portuguesa, *Arte de dançar à francesa* (1760), recorre-se a um esquema para representar o passo de minuete, nas suas quatro direcções: frente, trás, lado direito e esquerdo. Esta construção gráfica do passo é rara no conjunto da tratadística, sendo possivelmente da autoria de Pablo Minguet e Irol, cujos trabalhos (Madrid: s.d. e 1758) servem de referência à obra portuguesa.



Fig. 21. Para esquematizar o passo de minuete desenha-se a impressão dos pés (como pegadas), enumeram-se os quatro passos que compõem a totalidade do passo e usam-se dois símbolos diferentes (+ e *) para indicar os dois *demi-coups* do passo. Nesta obra, o passo do minuete é ensinado de modo distinto: em vez da indicação atrás referida de um *demi-coupé* e três passos naturais, referem-se dois *demi-coups* e dois passos naturais – na prática o resultado é idêntico. Atente-se à descrição do passo para diante: «se faz hum demicopé com o pé direito * dobrando-se, e pondo-se ao I, tendo o esquerdo + alto juntando o salto com o direito: outro demicopé com o dito pé esquerdo, pondo no 2: depois hum passo natural com o pé direito I pondo ao 3: logo outro passo natural com o pé esquerdo 2 pondo ao 4.» *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, pp. 11-12.

De seguida, os tratados indicam as figuras que a execução desses passos pode delinear. Aliás, a primeira etapa de uma criação coreográfica, nas danças de corte, era a concepção do trajecto a percorrer no espaço pelos executantes, criando uma sucessão de figuras diferentes, realizadas, simétrica ou paralelamente, entre um ou mais pares. Se continuarmos a imaginar o chão sobre o qual o bailarino dança como uma folha de papel, onde os seus pés vão deixando o rasto de um percurso pelo espaço, surge-nos, claramente, o desenho das figuras, um padrão coreográfico – por esta razão se denominam *danças horizontais* ou *geométricas*.¹⁶⁰ Ao contrário do

¹⁶⁰ Esta designação prende-se com a colocação do público nos espaços que se destinavam à dança nas cortes de finais do século XVI. A dança era para ser observada de cima, estando o público, normalmente, num local mais elevado. Assim, destacava-se a percepção das formas geométricas num plano horizontal.

que se passaria com o esquema anterior, a leitura das figuras será muito mais acessível ao leitor, mesmo ao mais inexperiente, bastando para tal seguir o caminho desenhado na folha de papel: «Estando certo a fazer bem todos estes passos diferentes se deve formar huma figura arregrada, a que se chama minuete, do qual devemos obrigação ao senhor Pecour, que lhe deu toda a graça, que tem; mudando a fôrma de S. que era a sua principal figura em aquella de Z. aonde os passos contados por o afigurar mantém as pessoas, que dançam com a mesma regularidade.»¹⁶¹

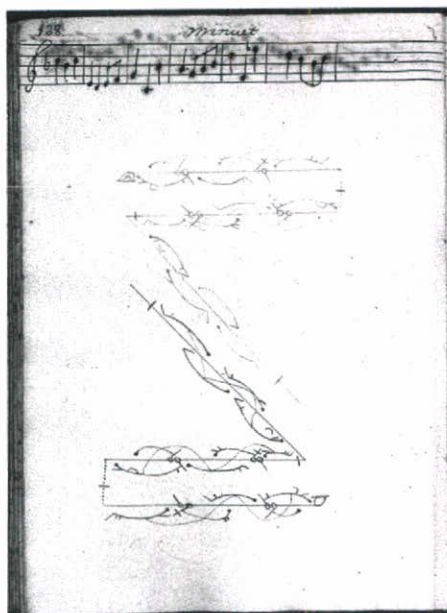


Fig. 22. Figura principal do minuete, aqui representada no sistema de notação Feuillet, no manuscrito de Felix Kinski (Porto: 1751). Neste caso, cada elemento do par descreve uma metade de um Z invertido ou de um S “anguloso”, terminando a meio do trajecto para dar sequência à figura final desta coreografia, «Minuet de la Mable», que já inserimos noutro momento (cfr. fig. 19).

Havia uma grande liberdade no desenho das figuras, constituindo-se, desta forma, o principal atractivo das novas danças. Pierre Rameau realça o gosto que um mestre de dança deve ter pelo desenho: «ce qui est très-necessaire pour un Compositeur de Ballet aussi bien que la Musique».¹⁶² Contudo, no minuete, existem algumas figuras de execução quase obrigatória, para além do desenho do Z pelo par.

A obra que José Tomás Cabreira traduz de Pablo Minguet e Irol, a qual, por sua vez, é inspirada no tratado de Pierre Rameau, ensina as principais figuras desta dança, numa clara intenção, no caso das obras ibéricas, de sobrepor a gravura ao texto, isto é, com muito pouca descrição e explicação. Aliás, enquanto Rameau coloca as gravuras em páginas à parte do corpo do texto, Minguet e Irol, seguido por Cabreira, insere as imagens na mancha gráfica do mesmo, que se passa a assemelhar a uma mera legenda das mesmas.

¹⁶¹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 114-115.

¹⁶² P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 10. Consta que, para ter novas ideias para as figuras coreográficas das seus danças, o mestre Pierre Beauchamp se inspirava nos percursos que os pombos faziam à procura de comida. Cfr. José SASPORTES, «O bailado: geometrização, imitação, sublimação e renascimento de um corpo», *Colóquio – Artes*, n.º 78 (Setembro 1988), p. 45.

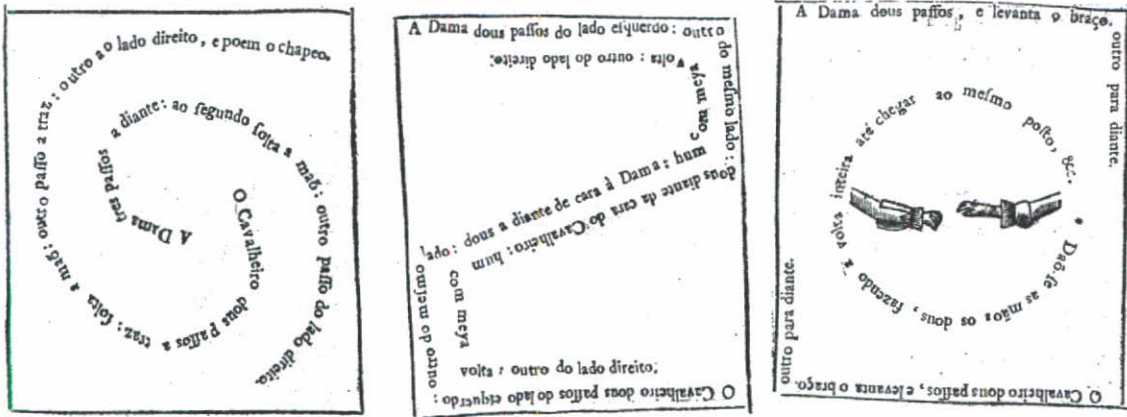


Fig. 23, 24 e 25. Sequência de três figuras iniciais do minuete no tratado de dança português traduzido por José Tomás Cabreira (Lisboa:1760).

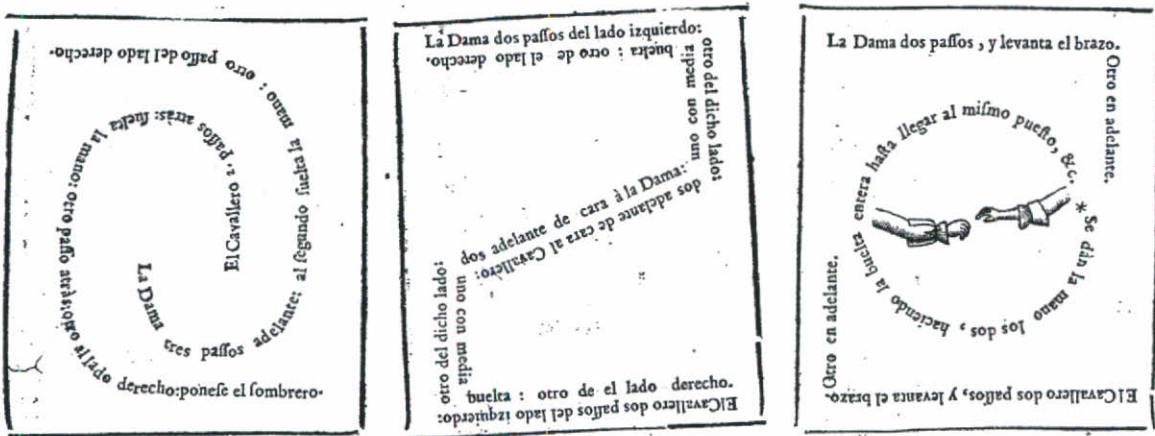


Fig. 26, 27 e 28. Sequência de três figuras iniciais do minuete no tratado do espanhol Pablo Minguet e Irol (Madrid: s.d.), onde o trabalho do português vai copiar as gravuras.

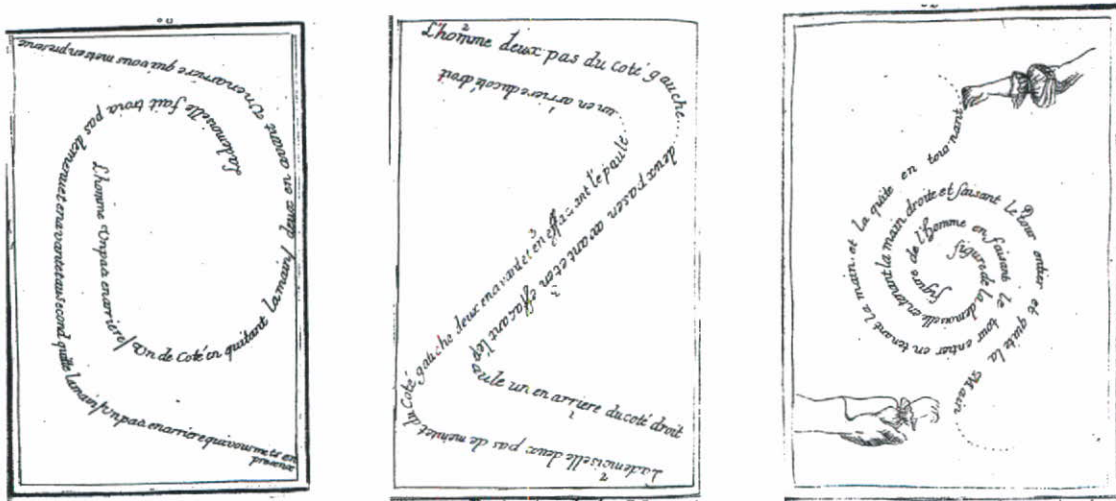


Fig. 29, 30 e 31. Sequência de figuras do minuete no tratado do francês Pierre Rameau (Paris: 1748), que vai inspirar as gravuras ibéricas.

Existe uma clara intenção performativa, por parte de cada um dos tratados, na sequência de figuras apresentada, especialmente quando, apesar de não recorrerem à notação de Feuillet para indicarem os passos da dança, constróem o próprio desenho das figuras com palavras – o sentido do texto indica o trajecto e o seu conteúdo o modo de executá-lo. Porém, na comparação destas gravuras, é possível apontar algumas diferenças, umas intencionais, porventura, outras reveladoras de erros de interpretação, a nosso ver.

A leitura da primeira gravura das três sequências (cfr. **figs. 23, 26 e 29**) pode explicar a razão das diferenças. Podemos ver como o par está colocado de forma diferente: nas duas primeiras (de Cabreira e Minguet) o cavalheiro está à direita e, na terceira (de Rameau), à esquerda. Tendo em conta que a orientação correcta de um par é estar virado de frente para a cabeceira da sala, dando o cavalheiro a mão direita à senhora, chegamos à conclusão que estamos perante uma diferença do ponto de observação. Rameau parece servir-se dos princípios de organização do sistema de notação de Feuillet, sobretudo no que diz respeito à visualização do espaço onde se dança na folha de papel.¹⁶³ Assim, este mestre francês coloca o par sobre a folha na perspectiva dos executantes, em que o topo da folha é a cabeceira da sala. Pelo contrário, Minguet e Irol toma a perspectiva do espectador, invertendo a figura e tornando a base da folha de papel como o topo da sala. Ora, isto tem por consequência um erro de leitura, impossibilitando o leitor de manusear o livro correctamente, pois o sentido da sua leitura não permite que a folha do mesmo seja uma representação do espaço.

Por seu lado, a gravura de Cabreira está duplamente errada, o que nos leva a questionar o seu domínio pela matéria da obra que traduziu: copiando a de Minguet e Irol, trocou o sentido da figura. A única maneira possível de executá-la, seguindo as indicações nela contidas, será pela colocação da senhora à esquerda do cavalheiro, o que, além de ser raro, só acontecendo em momentos pontuais de uma coreografia, não segue a lógica das indicações e das gravuras que lhe antecedem e sucedem. Como se pode confirmar, o cavalheiro na **figura 23** termina no topo da folha e de seguida, na **figura 24**, aparece na base da folha para iniciar o desenho do Z. Já esta segunda figura pode ser repetida as vezes pretendidas até o par se colocar correctamente para a terceira figura, tanto no caso de Cabreira, como no de Minguet e Irol.

Relembrando o que já estudámos sobre a circulação de livros sobre dança, é de destacar, neste momento, igual prática no que toca às gravuras, sobressaindo-se, da mesma forma, um circuito ibérico. O uso das gravuras podia acompanhar, ou não, os respectivos livros e, na

¹⁶³ Cfr. R.-A. FEUILLET, *Chorégraphie...*, cit., 1713. Relembramos o estudo realizado no capítulo 3.2.1. sobre «O código escrito e o sistema de notação», pp. 75-88.

realização de cópias, o risco de uma recriação incorrecta estava presente, como acabámos de comprovar.¹⁶⁴

Contudo, o que pretendemos realçar do apoio iconográfico nos exemplos apresentados, é como se pretende registar e ensinar, por si, uma coreografia completa de um minuet, organizando-se, em princípio, por uma sequência lógica. Mas, depois de observadas as figuras, este contributo não é claro, pois é legítimo interrogarmo-nos se um leitor conseguiria reproduzir as gravuras? Qual o nível de conhecimento em dança necessário para adquirir essa agilidade mental e física? E estaria subjacente uma capacidade de criação ou improviso na execução de uma dança? Sem referências musicais específicas, seria suposto o leitor conhecer de antemão a peça musical a dançar para poder decidir o número de repetições de algumas destas figuras?

Na obra de Julio Severin Pantezze sobre as contradanças, não se presume ensinar nenhuma coreografia. Antes se afirma que se registam várias figuras possíveis que podem ser encadeadas numa contradança (num total de 36), organizando, por vezes, as gravuras, originais, por uma determinada sequência. Neste caso, o limite à criatividade é apenas imposto pelo número de pares e pela sua disposição no espaço: em fila, em quadrado ou em círculo.

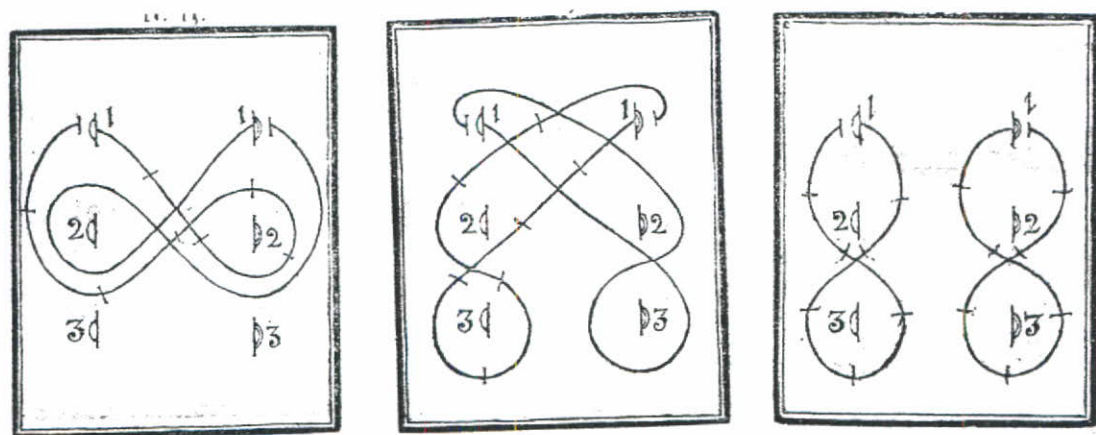


Fig. 32, 33 e 34. Três formas diferentes de realizar a mesma figura – a figura inteira, em que se contorna um ou mais pares por inteiro, desenhando um 8. No caso da terceira figura, a intenção é, assumidamente, «fazer a perfeita figura de hum 8». J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 31. O exemplo é dado para a posição do primeiro par.

¹⁶⁴ O tratado do catalão Bartolomé Ferriol y Boxeraus também utiliza as mesmas imagens presentes nas obras de Pablo Minguet e Irol, mas com texto original a acompanhá-las. Devido à inexistência de datas para muitas das obras de Minguet e Irol, sobretudo referentes a primeiras edições, é impossível ter a certeza da origem destas gravuras. Porém, como este último autor também se apresentava como tipógrafo e gravador, será de crer que a autoria lhe pertença. Cfr. B. FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas...*, cit., 1745 e Pablo MINGUET E IROL, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta figuras* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, s.d.

Desta leitura, pretendemos salientar a importância da figura em dança, visível pela perfeição do desenho que a técnica da gravura vai permitir representar e até apurar – a simetria é rigorosa e a forma geométrica. Dissertar sobre o contributo da iconografia para a tratadística da dança é reconhecer, neste ponto relativo à arte das figuras, a que se dedica a maioria das gravuras nos tratados, os princípios ordenadores da pintura e do desenho na própria arte da coreografia, reforçando a sua denominação de arte visual. A perspectiva, a proporção e a geometria são respeitadas nas danças de corte enquanto regras de organização, harmonia e beleza.

O desenho obriga «le Peintre à posséder parfaitement la Géometrie, pour pratiquer exactement la Perspective, dont il a un besoin indispensable dans toutes les opérations». A comparação com a pintura é promovida em várias obras relacionadas com a dança, como é o caso deste testemunho do francês Jacques Bonnet, em 1723.¹⁶⁵ O objectivo essencial consiste na valorização da dança pela aproximação ao estatuto da pintura, por intermédio destes princípios de ordem científica.

A submissão da dança às leis de ordenação no espaço tem também uma leitura simbólica, como já foi observado num momento inicial deste trabalho. A base de construção dos *ballets de cour* do século XVII era, frequentemente, a analogia cósmica, em que as diferentes figuras correspondiam à representação da ordem do universo, à relação entre um microcosmos e um macrocosmos – a corte dispõe-se, geometricamente, à volta do rei. A sociedade de corte procurava mostrar-se organizada seguindo as leis do universo (cfr. fig. 2).¹⁶⁶

Outras artes seguem estes princípios de ordenação no espaço, como a equitação e a esgrima, bem próximas da dança, sobretudo no que diz respeito ao estudo do corpo e à projecção do seu movimento.

Relativamente à primeira, são os *ballets* equestres que melhor demonstram a proximidade com a figura geométrica da dança, com a sua criação de imagens, sendo também designados, a partir de finais do século XVII e inícios do XVIII, por “contradanças a cavalo” ou “quadrilhas”. São, muitas vezes, coreografados por bailarinos e mestres de dança, como é o caso do italiano Domenico Rossi, autor de um manuscrito, datado de 1781, com gravuras,

¹⁶⁵ J. BONNET, *Histoire...*, cit., 1723, pp. 241-242.

¹⁶⁶ Para um maior aprofundamento da relação entre *ballet* e geometria, consulte-se: J. SASPORTES, «O bailado...», cit., 1988, pp. 44-51; e G. VIGARELLO, «S'exercer...», cit., 2005, pp. 248-249.

minuciosamente detalhadas, representando as várias figuras de um jogo hípico característico da cultura espanhola – *las parejas*.¹⁶⁷

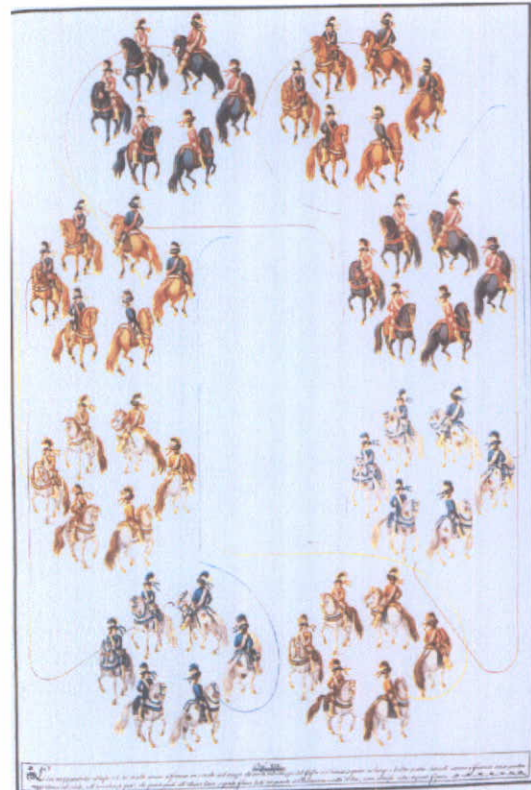
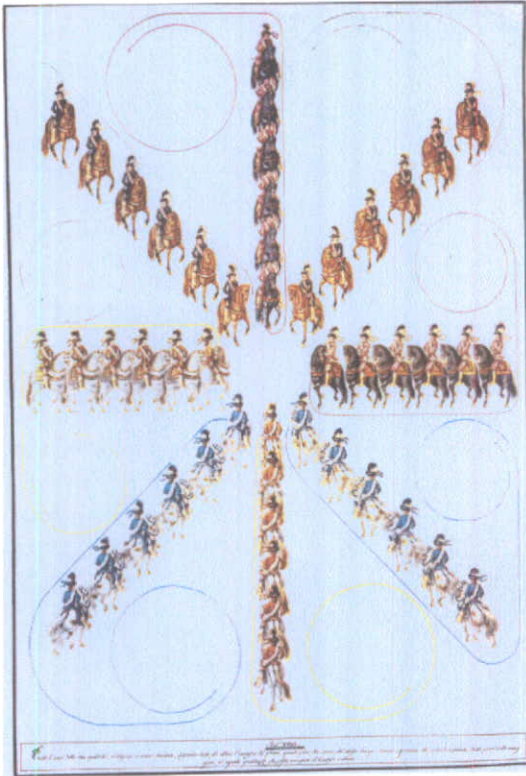


Fig. 35 e 36. Duas das figuras, sequenciais, do manuscrito de Domenico Rossi, da segunda metade do século XVIII. É visível a rigorosa disposição das diferentes “parelhas” pelo espaço. O trajecto, da linha ao círculo, e a simetria do conjunto são, muito provavelmente, inspirados na arte da dança.

¹⁶⁷ Cfr. Domenico ROSSI (man.), *Las Parejas. Juego Hípico del siglo XVIII*, Matilde LÓPEZ SERRANO (est. crít.), Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987. Os bailados equestres chegam a ser estudados no ensaio histórico de C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets...*, cit., 1682.

Também a esgrima se vai servir dos mesmos princípios da linguagem geométrica para um maior rigor na descrição e explicação de um movimento que não só se considera mensurável como figurativo. Recuando até ao início do século XVII, é nesta cronologia que encontramos uma das primeiras e mais importantes obras defensoras da aplicação das leis da geometria ao ensino da esgrima. Referimo-nos ao manuscrito de Luis Pacheco de Narváez, que recorre à representação visual do gesto e da movimentação em esgrima como o principal elemento do seu tratado.

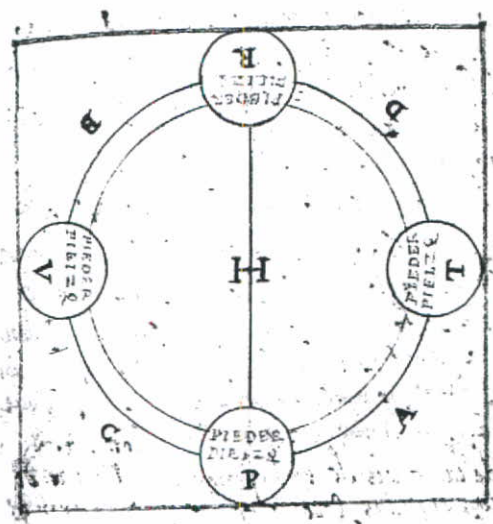


Fig. 37. Esquema de base para o ensino da esgrima, segundo Luis Pacheco de Narváez. Representa-se o «círculo redondo» que se deve formar sempre entre um pé e outro, estando eles nos pontos P e R ou T e V, porque só assim se tem «el proprio medio en los pies, que es el cimiento principal de todo este edificio [...] y guardando siempre tal medio, será imposible poderos herir por la proporción y distancia que siempre llevaréis caminando por el círculo mayor, y jamás vuestro contrario os podrá alcanzar por ser el círculo figura redonda que no tiene principio ni fin». L. PACHECO DE NARVÁEZ, *Llave...*, cit., 1991, p. 386.

No entanto, neste estudo do espaço, o corpo pode acabar “preso” às leis da geometria. As críticas dos contemporâneos ao trabalho de Pacheco de Narváez foram muitas, acusando-o de uma linguagem técnica pouco compreensível e de explicações complexas. Para a figura que acabámos de reproduzir, atente-se a uma das descrições da movimentação do executante dentro deste círculo: se, tendo os pés posicionados nos pontos P e R, por razão de ataque ou de movimento, «se pasa de punto R a punto V por el lado de la circunferencia que señala punto B, que para libraros y quedaros en la misma proporción de punto A hasta llegar al círculo pequeño de punto T, con solo paso geometrico, que es lo más que el contrario puede andar de una vez; y de esta suerte quedaréis en la proporción que antes.» A imagem, representação abstracta do corpo no espaço, impõe-se à própria descrição escrita.¹⁶⁸

¹⁶⁸ L. PACHECO DE NARVÁEZ, *Llave...*, cit., 1991, p. 386. Um escritor espanhol da época, Quevedo, satiriza abertamente esta obra, em *La vida del Buscón*, onde narra a dificuldade que um defensor da teoria de Pacheco de

A análise que estamos a desenvolver revela a importância do estudo da imagem na escrita da dança numa abordagem pré-iconográfica, na medida em que se procura delinear a forma como se representa o objecto que é movimento.¹⁶⁹ É, por isso, um objecto imaterial, que não permanece no espaço nem no tempo. Como Peter Burke observa, no estudo que realiza sobre o uso da imagem como documento histórico, o problema de um relato visual está na condensação do tempo e da sua dinâmica.¹⁷⁰

As gravuras procuram fixar o objecto no papel, contrariando a natureza efémera da dança. Mas a figura que surge é uma construção, não existindo na realidade. Ao ser dançada não deixa rasto, tornando difícil a percepção da sua totalidade. Tal é possível, todavia, *a priori*, na mente do executante, visto que memoriza a figura estudada no papel e reproduz-la, depois, no espaço. Aliás, ela é essencial para orientá-lo e colocá-lo em relação com o par e com o espectador. Assim, também a memória visual do espectador, *a posteriori*, deve reproduzir a figura. A forma como o par se posiciona e o “jogo” que este desencadeia, entre aproximações, afastamentos e cruzamentos, representam, ao olhar de quem observa, a visualização da perspectiva, da proporção e da geometria mencionadas.¹⁷¹

Outro pormenor importante, a salientar na estética do movimento das danças de corte, é a verificação de uma regra ordenadora de grande relevo, tanto para o executante como para o observador, a qual consiste em terminar a dança do modo como se começou, ou seja, na mesma posição e no mesmo ponto no espaço. Tal princípio dá sentido à ideia de “jogo”, como se o par partisse à exploração do espaço para regressar, por fim, ao ponto de partida, reencontrando-se e reordenando-se (cfr. fig. 19).

Narváez tem em se servir dela para combate: «el libro [...] era bueno, pero que hacía más locos que diestros, porque los más no lo entendían.» Cit. in Idem, *ibidem*, 1991, p. 35.

¹⁶⁹ Cfr. E. PANOFKY, «Iconografia...», cit., 1989, pp. 31-47.

¹⁷⁰ Cfr. P. BURKE, *Visto...*, cit., 2001, p. 181. «L'éphémère n'est pas le temps mais sa vibration devenue sensible.» Christine BUCI-GLUCKSMANN, *Esthétique de l'éphémère*, Paris: Éditions Galilée, 2003, p. 26.

¹⁷¹ O inglês William Beckford descreve, da seguinte forma, uma dança que observa: «pôs-se o médico a dançar, com a sua extensa e deplorável pessoa, um tão torcido e anguloso minuete, como outro não verci tão depressa.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 72.



Fig. 38. Pertencendo ao tratado de dança do inglês Kellom Tomlinson (Londres: 1735), é um dos exemplos das magníficas gravuras que integram a obra. Não só inclui a notação musical e coreográfica, como também se representa o par (personagens ilustres da sociedade inglesa, como desvenda a legenda) a dançar um minuete, neste caso. A forma como tudo se concilia permite visualizar a ideia de trajecto que uma figura de dança implica. Atente-se, igualmente, ao pormenor do olhar: apesar do par estar a afastar-se, a ligação entre eles mantém-se pela inclinação da cabeça na direcção um do outro. William Beckford descreve, da seguinte forma, como ele próprio dançou com D. Pedro, filho do marquês de Marialva: «requebrados ambos num minuete e de olhos fitos um no outro.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 63. Este olhar é exigido ao par pois é a principal forma de transmitir sentimento e de estabelecer a ligação com quem se dança, dando sentido ao propósito das figuras.

Seria ainda relevante aprofundar a comparação com as restantes artes visuais: pintura, escultura, arquitectura, entre outras. Contudo, não consideramos ser este o momento ideal para essa análise, por forma a não nos dispersarmos do tema da tratadística, que, por si só já se alonga. Deixando esta questão para futuras investigações, apontamos apenas a descrição que o historiador Richard Alewyn apresenta de uma figura de dança: «la voie que le danseur ou le groupe de danseurs décrit sur une surface, autrement dit, un ornement en mouvement, une broderie comme les “broderies” du parterre de fleurs dans les jardins du roi.»¹⁷² A referência ao ornamento e a comparação com a arte dos jardins são sugestivas e fazem todo o sentido na presente perspectiva. Relativamente aos desenhos de canteiros e sebes nos jardins, a arquitectura paisagística segue as mesmas regras de estudo do espaço que a arte da coreografia. Aliás, o jardim clássico francês, característico do século XVII, tem igual intenção e efeito de itinerário que as danças de corte francesas.¹⁷³

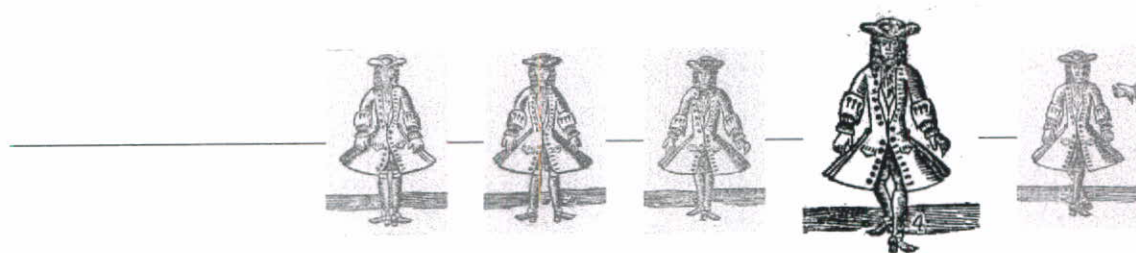
Por fim, regressando ao conjunto de gravuras que completam a linguagem iconográfica dos tratados de dança, falta observar, por breves momentos, a representação, não mais das figuras abstractas, mas das figuras humanas. Como tem vindo a ser visível, as posições e passos da dança são demonstrados por personagens criadas pelos tratados. Existe, normalmente, um par que é retratado como o praticante ideal. A caracterização destes protagonistas será alvo de um estudo específico no próximo capítulo, na medida em que estas gravuras ilustram, num primeiro plano, uma determinada execução técnica, mas também têm implícita uma encenação idealizada de cavalheiro e de senhora e da sua relação enquanto par, que importará desenvolver e confrontar com uma vivência da dança, exterior aos tratados.

No entanto, relembando as gravuras que foram apresentadas anteriormente relativas ao conteúdo dos tratados de dança, é determinante ponderar o momento que se escolhe para representar. As cinco posições de base da dança são de fácil reprodução porque não têm movimento, são estáticas. Porém, a demonstração do modo de colocar correctamente o chapéu (cfr. figs. 10, 11 e 12) ou de realizar as cortesias (cfr. fig. 13) implica uma decisão sobre como separar o movimento em diferentes poses, de modo a que se mantenha a mesma clareza na descrição. O gesto que se decidir fixar é o que será considerado como convencional. Assim, a gravura procura identificar posições iniciais ou finais e, por vezes, os momentos de passagem são retratados como posições intermédias. São ainda colocadas em sequência com uma evidente intenção performativa.

¹⁷² Richard ALEWYN, *L'univers du Baroque*, Hamburgo: Editions Gonthier, 1959, p. 39.

¹⁷³ Para uma reflexão mais aprofundada acerca do tema dos jardins, consulte-se: Dominique GARRIGUES, «Le palais végétal. Art des jardins et architecture, du Moyen Âge au Siècle des lumières» in *Palais et pouvoir...*, cit., 2003, pp. 109-159.

Se, num tratado, a gravura pretende suscitar a experimentação do leitor, oferecendo-se como um modelo a imitar, no estudo sobre a tratadística da dança, permite-nos fazer a ligação entre a escrita e a prática. Deste modo, do tratado de dança passamos para a prática da dança, continuando a reflexão sobre o que é representado ou encenado neste *corpus* documental. Do estudo da gravura, funcional para o ensino técnico da dança, aparecerá agora uma outra leitura da mesma gravura, de intenção social.





A prática da dança e o exemplo do Portugal dos séculos XVII e XVIII

4.1. Protagonistas

4.1.1. Os mestres de dança e o estatuto da sua arte

Ao decidirmos estudar a dança através da sua expressão escrita, temos feito alusão, aqui e ali, a uma determinada personagem: o autor de tratados de dança. Chega agora o momento de nos dedicarmos, de forma mais sistemática, a esta figura, incluindo-a num grupo profissional mais vasto que englobe as várias actividades ligadas à prática da dança, e definindo o seu lugar neste conjunto. O reconhecimento do trabalho paralelo da dança com outras artes levar-nos-á à reflexão sobre o seu estatuto e valor social e profissional.

Na abordagem da prática da dança, não acontece ser apenas um artista que reúne em si distintas capacidades, como uma só apresentação pode conjugar diferentes artes e artistas.¹ Tanto num bailado como num baile é necessário o trabalho prévio de compositores, coreógrafos, mestres de música e de dança e a presença de músicos e bailarinos (amadores ou profissionais). No espaço teatral também se conta com cenógrafos, por exemplo, enquanto no espaço do salão de baile pode ser necessária a presença de um «Mestre de Sala» – «os que tem [*sic*] a conduta do bayle».²

Mesmo numa aula de dança, o ensino desta arte nunca surge isolado. Já referimos, anteriormente, a estreita ligação entre dança e música, em que se exige de um mestre de dança conhecimentos práticos de música (e teóricos para a escrita de manuais) e do aluno uma sensibilidade musical apurada. Na ideia mais geral de uma educação nobre, a equitação e a esgrima também podem surgir em complemento com a dança. Refira-se, a título de exemplo, a peça de Francisco Manuel de Melo, concluída em 1646 e publicada em Lyon (França) em 1665, que narra as peripécias d'O *Fidalgo Aprendiz*, D. Gil Cogominho. Este escudeiro,

¹ Relembremos o que já foi apontado para o género do *ballet de cour*, que, no século XVII, viria a transformar todo o poder comunicativo da dança em palco, pelo contributo da música, da poesia e das artes visuais na concepção de cenários e vestuário, o que permitiu ir delineando, no século XVIII, a autonomização do *ballet*. Cfr. capítulo 2.2. «Principais cenários europeus: Itália, França e Inglaterra», pp. 16-24.

² Natal Jacome BONEM, *Tratado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama*, Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767, pp. 93-94.

querendo distinguir-se com grande cortesia – «de andar posto em ser conde» –, contrata os serviços de mestres de esgrima, música, poesia e, claro, de dança.³



Fig. 39. Baseada numa gravura do tratado de Pierre Rameau (cfr. fig. 20), é a única representação de um mestre de dança nos tratados portugueses, pertencendo à obra traduzida por José Tomás Cabreira (1760).

Quer se trate do espaço teatral, como do espaço da corte ou mesmo de um ambiente mais privado, um mestre de dança é, frequentemente, um bailarino ou coreógrafo – “compositor de dança”, como afirma Natal Jacome Bonem, mostrando bem a simbiose entre termos de dança e de música.⁴ Também no espaço do escrito, do conjunto da literatura de dança estudada, a maioria dos autores apresenta-se como mestres de dança e, dentro destes, alguns também se identificam como bailarinos – Cesare Negri (1604) e Juan Esquivel Navarro (1642) –, como “compositor de bailes” – Gregorio Lambranzi (1716) – ou mesmo «sous-directeur des plaisirs de la cour», como Mereau (1760).⁵

Ou seja, como já foi assinalado no início da presente dissertação, o autor deste tipo de obras não assume a escrita como um trabalho autónomo. A sua elaboração será entendida como uma fonte extra de rendimentos. Apesar de não termos encontrado nenhum caso evidente (note-se que os tratados portugueses também nos informam muito pouco sobre os

³ Francisco Manuel de MELO, *O fidalgo aprendiz* (1665), António Corrêa de A. OLIVEIRA (est. do texto, introd. e notas), Lisboa: Moraes Editores, 1979, p. 42. Por vezes, um só mestre podia ensinar mais do que uma arte. Maurice ESSES, no estudo que realiza sobre a história da dança em Espanha, encontra uma referência, do século XVII, para um «maestro de armas y de dançar» em Madrid, Antonio Juste Jubet. Maurice ESSES, *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, *History and background, music and dance*, Stuyvesant, Nova Iorque: Pendragon Press, cop. 1992, p. 518.

⁴ Cfr. N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 27. A expressão é usada na apresentação de Pierre Beauchamp, mestre de dança e «Compositor das Danças da Opera de Pariz».

⁵ MEREAU, *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha: Mevius & Dieterich, 1760, folha de rosto. Cfr. Cesare NEGRI, *Nvove inventioni di balli*, Milão: Girolamo Bordone, 1604; Gregorio LAMBRANZI, *Neue und curieuse theatralische tantz-schul. Deliciae theatrales*, Nuremberga: Johan Jacob Wolrab, 1716; e M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992.

seus autores⁶), é possível que o próprio livro servisse como um meio de publicitar a outra actividade do autor. A forma como alguns mestres se apresentam leva-nos a ponderar o recurso à venda de livros como uma forma de publicitar a sua profissão.⁷ De resto, a obra pode satisfazer outra necessidade profissional.

São, normalmente, escassos os dados sobre a formação de um mestre. Alguns especialistas em história da dança afirmam que, no contexto francês, o enquadramento profissional desta arte é ganho com a *Académie Royale de Danse* (1661), fundada com permissão de Luís XIV. Esta instituição ambicionava controlar a qualidade do ensino e da prática da dança, permitindo a aquisição de uma licença de mestre após a prestação de provas. Era possível seguir uma formação específica de mestre de dança, de seis anos de duração, podendo-se começar aos oito anos de idade. Mas acredita-se que a maioria dos que concorriam à licença de ensino seriam bailarinos que procuravam garantir, assim, um futuro profissional mais seguro.⁸

Neste contexto também surgirá a figura do bailarino profissional, distinto do executante nobre e amador. É o palco do teatro que começa a ser, a partir de finais do século XVII, o espaço próprio para actuações mais exigentes, inovadoras e profissionais da denominada dança de corte. Com a criação da escola e companhia de dança da *Opéra de Paris*, como passou a ser conhecida a nova *Académie Royale de Musique et de Danse*, fundada em 1672 por Jean-Baptiste Lully (1632-1687), reconhecia-se a exigência e o rigor na aprendizagem e apresentação desta arte.

O ensino da dança em Portugal será debatido mais adiante, mas podemos adiantar que não se encontra nenhuma referência a uma licença de ensino deste género, pois também se

⁶ Apenas Bonem se apresenta na sua obra como mestre de dança e, na verdade, é sobre a sua actividade profissional que se acaba por encontrar mais informação do que sobre qualquer outro autor dos tratados portugueses. Cfr. capítulo 2.3.1. «Os tratados de dança portugueses», pp. 36-50.

⁷ Como exemplo, atente-se na longa apresentação de Gregorio Lambranzi: «Maestro de Balli Francesi, Inglesi, Ridiculi e Serij in aria ed à terra, e Compositore dè Balli Theatrale». G. LAMBRANZI, *Neue...*, cit., 1716, folha de rosto. Outro exemplo mais próximo de nós é o do mestre catalão Bartolomé Ferriol y Boxeraus, que dá conta da sua formação com outros reputados mestres de dança e bailarinos, não fornecendo, no entanto, os seus nomes, porventura para evitar a concorrência. Cfr. Bartolomé FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas utiles para los aficionados a danzar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y polyticas advertencias a todo genero de personas*, Cápuá: Joseph Testore, 1745.

⁸ «The Académie [which consisted of thirteen leading dancing-masters] was responsible for training dancers to perform in the king's ballets, preparing aspiring masters and sharpening the skills of existing ones, keeping a register of all Parisian masters and passing judgement on all new dances.» Susan AU, *Ballet and modern dance*, Londres: Thames & Hudson, 2002, p. 24. Para mais informações sobre o tema, consulte-se: Barbara SPARTI, «Un francese “napoletano” e il ballo nobile», *La danza italiana*, n.º 7 (Primavera 1989). Apesar da obra de François de Lauze datar uns anos antes da fundação da Academia, já expressa a crítica a uma ascensão profissional feita por vias menos legítimas: «comme en toutes sortes de sciences il se rencontre des personnes qui pour y estre montees seulement par la fenestre, n'esperent rien moins que les memes privileges de ceux qui en ont recherché l'entree par les voyes legitimes». François de LAUZE, *Apologie de la danse et de la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623), Genebra: Minkoff, 1977, p. 21.

desconhece a existência de uma estrutura institucional semelhante.⁹ Como já foi discutido no caso dos autores dos tratados portugueses, pouco sabemos sobre o percurso destas figuras: José Tomás Cabreira, Julio Severin Pantezze e Natal Jacome Bonem. Mas é pertinente questionarmos, agora, se a apresentação de Bonem e Felix Kinski (autor do manuscrito existente na Biblioteca Pública Municipal do Porto¹⁰) com o título de mestre de dança na folha de rosto das suas obras, e a sua ausência nos casos de Cabreira e Pantezze, se justifica dentro deste contexto. Sendo os dois primeiros mestres, presumivelmente, de ascendência francesa, seria de ponderar possuírem e exibirem esta licença?¹¹ O percurso pelo estrangeiro era considerado uma mais-valia profissional, uma garantia de mérito e qualidade, daí que o mestre de dança da peça de Francisco Manuel de Melo afirme que já esteve em Madrid, ao que D. Gil exclama: «Oh, se fostes a Castela, sabereis cem mil mudanças!»¹²

Apesar deste percurso profissionalizante e não obstante a discussão sobre a interpretação do bailarino em finais do século XVIII, que já apresentaremos, há que sublinhar que são quase inexistentes as obras destinadas ao executante profissional, continuando o público a pertencer ao universo amador. No entanto, o tratado de dança também é, por vezes, dirigido aos próprios mestres, como um instrumento para a sua formação ou um manual de apoio à actividade. José Tomás Cabreira, no texto introdutório que dedica ao leitor, afirma «naõ ser obra menos conveniente para discipulos, do que para os mesmos Mestres».¹³ Já foi estudado como os tratados de dança se organizam de forma bem esquemática e completa, percorrendo as várias etapas do ensino da dança, enumerando, ocasionalmente, problemas específicos e apontando as suas soluções. Assim, a leitura de um tratado pode acompanhar de

⁹ Para o contexto espanhol, podemos apontar um exemplo de organização profissional durante o século XVII. Segundo o historiador Maurice Esques, a *Confraria dels musichs*, em Barcelona, trata-se de um caso de excepção. Recebeu a aprovação real por Felipe III em 1599. Era uma associação formal de músicos e mestres de música e dança de toda a Catalunha. Procurava ser um espaço de formação mas também de controlo, obrigando o pagamento de uma taxa de inscrição aos profissionais que desejassem trabalhar nesta região. Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, pp. 506-509. Ainda no século XVIII se exigia aos mestres de dança em Barcelona a prestação de exames, o que Bartolomé Ferriol y Boxeraus louva ao aconselhar sobre as qualidades que um bom mestre deve possuir. Cfr. B. FERRIOL Y BOXERAUS, *Reglas...*, cit., 1745, p. 134.

¹⁰ BPMP – n.º geral 1394: «Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i señales demonstrativas», Felix KINSKI (trad.), Porto: 1751.

¹¹ No que diz respeito ao ensino da esgrima, num dos tratados portugueses sobre esta prática, em finais do século XVII, exige-se que os mestres que ensinam em escola pública sejam «examinados no jogar das armas». Tomás LUIZ, *Tratado das liçoens da espada preta, e destreza, que haõ de usar os jogadores della*, Lisboa: Domingos Carneiro, 1685, p. 3.

¹² F. M. de MELO, *O fidalgo...*, cit., 1979, p. 54.

¹³ *Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, naõ só á mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortesias, que convém a qualquer classe de pessoas*, José Tomás CABREIRA (trad.), Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760, p. VI. Juan Esquivel Navarro inclui o seguinte capítulo, «De las propiedades que deben tener los maestros», no seu tratado *Discursos sobre el dançado...* (Sevilha: 1642). Nele anuncia os conhecimentos que um mestre deve possuir, como os deve ensinar, como deve agir perante o aluno, outros mestres e perante visitas na sua escola, enfim, à parte formativa acrescentam-se noções de etiqueta. Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 503-504.

perto o momento da aprendizagem prática, por se assumir como um manual de apoio à formação e ao trabalho do mestre.

No entanto, como já foi observado no terceiro capítulo, quando este «modo de lição»¹⁴ versa sobre o código de notação coreográfica, primeiramente publicado por Raoul-Auger Feuillet¹⁵, acaba por se reclamar uma autonomia de valor pedagógico para esta escrita da dança, defendendo-se que, desta forma, não se trata apenas de um manual de apoio, podendo o mesmo chegar a substituir o próprio mestre, prescindindo de um acompanhamento profissional. Na realidade, o mestre continua presente, mas apenas como mediador do saber através do tratado.¹⁶

Esta exceção à parte, o ensino escrito está sempre, obrigatoriamente, em relação com uma aprendizagem prática acompanhada. Os autores dos tratados procuram, muitas vezes, evidenciar a importância do papel do mestre de dança, isto é, de «hum bom Mestre».¹⁷ Na obra de Bonem, presume-se sempre um trabalho prévio ou posterior: «Não fallo das falças posturas [...] deixando este trabalho aos Mestres» ou «o que encomendo principalmẽte a esta mocidade [...] que observão as regras, que seus Mestres lhes tem ensinado para que se distingão dos mais».¹⁸ Mesmo no caso de algumas obras, como a de Pablo Minguet e Irol, admitirem a possibilidade do leitor «no tener lugar de ir en casa de algun Maestro, ò por hallarse en algun parage donde no le haya», o tratado pode valer a um «curioso» bem aplicado. Todavia, «si tomaren leccion de Maestro, este Librito les servirán de grande provecho, para que lo aprendan con mas brevedad, y no se les olvide.»¹⁹

Parece existir uma espécie de corporação, que reforça a utilidade e importância do seu trabalho, protegendo-se mesmo de ataques alheios.²⁰ É, verdadeiramente, mérito deste grupo

¹⁴ «modo de lição, que o Mestre deve dar a seu discipulo». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 14-15.

¹⁵ Cfr. Raoul-Auger FEUILLET, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances* (1ª ed. 1700), Paris: Dezais, 1713.

¹⁶ Ao referir a árdua tarefa de descrever o maior número de figuras das contradanças, Pantezze afirma que «o descrevellas todas fora emprender hum impossível, adiantando-se cada vez mais a pericia dos Mestres». Julio Severin PANTEZZE, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761, p. 58.

¹⁷ Esta imagem ideal de mestre diz respeito a um ensino individualizado, em que «hum bom Mestre [...] deve saber ensinar a tempo, segundo a construcção da pessoa». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 130-131.

¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 37 e 95-96.

¹⁹ Pablo MINGUET E IROL, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta figuras* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, s.d., pp. III-IV.

²⁰ Acontece os tratados citarem outros mestres de dança, defendendo mesmo o seu trabalho, como no caso de Juan Esquivel Navarro, que procura promover o método de ensino do seu mestre Antonio de Almenda, mestre de dança do rei, nomeado em 1639. *Discursos sobre el dançado...* (Sevilha: 1642), cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, p. 423. No entanto, os tratados também revelam disputas e controvérsias entre mestres e autores. Kellom Tomlinson defende ser ele o autor do método de ensino atribuído à obra de Pierre Rameau, *Le maître à danser* (Paris: 1ª ed. 1725), no que diz respeito aos conteúdos, gravuras, notação e técnica, apenas perdendo esse reconhecimento de autoridade por não ter conseguido publicar a obra a seu tempo. Apesar de reclamar que a tinha pronta para publicação em 1724, afirma que teve de esperar até 1735 para conseguir subscritores para a

e do seu trabalho literário a defesa do estatuto da dança e a sua definição no conjunto das restantes artes liberais, reivindicando um saber, uma técnica, enfim, um espaço autónomo. Esta expressão de “arte liberal” usam-na os próprios tratadistas²¹, integrando a dança no mesmo universo das outras artes, muitas vezes em posição de destaque: «c’est par les mouvements que les Ballets sont des imitations des choses [que la Peinture, & la Sculpture ne sçauroient exprimer] c’est ce qui a fait dire [...] que le Ballet est une poésie muette».²² Trata-se, na realidade, de uma reflexão sobre a dança como arte de imitação da Natureza. Entramos, aqui, na dimensão da dança teatral e profissional, acompanhando a evolução do *ballet de cour* até uma forma mais independente. A dança teatral tinha lugar, sobretudo, em espectáculos de ópera e era encarada como um momento de pausa, de divertimento. Estes profissionais participaram num debate cultural vivo, discutindo o valor da dança enquanto expressão artística autónoma, fora da ópera.

A personagem que melhor ilustra este debate público é Jean-Georges Noverre. Aluno da *Académie Royale de Musique et Danse*, tornou-se bailarino e coreógrafo, percorrendo importantes centros culturais da época, como Paris, Berlim, Londres, Lyon e Estugarda, e deixando escrito uma sequência de cartas que dissertam sobre a prática e o estatuto da dança teatral.²³ Noverre apelava à necessidade de reforma dos princípios performativos da dança. Defendia que apenas o equilíbrio entre movimento, expressão gestual e pantomina permitiria que a forma da dança respeitasse o seu conteúdo, convertendo-se numa arte de imitação da Natureza, conjugando ilusão e emoção. Ao reclamar simplicidade e verosimilhança do trabalho dos bailarinos, rejeitava o puro artifício e decoração.²⁴

impressão. Cfr. Kellom TOMLINSON, *The art of dancing explained by reading and figures, whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method*, Londres: ed. autor, 1735.

²¹ «Leitor curioso não julgues por inútil esta explicação [...] porque não se imagina fútil, o que concorre para mayor perfeição dos que se applicaõ às Artes liberaes.» J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. VII.

²² Claude-François MÊNESTRIER, *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*, Paris: René Guignard, 1682, p. 53.

²³ Jean-Georges NOVERRE, *Lettres sur les danses et sur les ballets*, Estugarda-Lyon: Aimé Delaroche, 1760. Marianna Monteiro, no estudo que realizou sobre as cartas de Noverre e outros escritos teóricos sobre dança de finais do século XVIII, apercebe-se que poucos são os que combinam este trabalho com o de professor de dança: «Noverre é um dos poucos imersos no universo propriamente da criação de balés.» Marianna MONTEIRO (trad., notas, crítica. e interpr.), «Considerações preliminares» in Jean-Georges NOVERRE, *Noverre: Cartas sobre a Dança* (1760), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998, p. 25. Nesta comunidade verifica-se uma distinção clara entre «hommes de l’art», os criadores, os artistas, onde também se podem incluir os autores dos tratados, e «hommes d’études», os que se dedicam à discussão dos princípios reguladores da arte, normalmente autores de ensaios. Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Paris: Éditions A. et J. Picard & Cie., 1967, p. 137. Relembremos uma citação de Bonem que reflecte bem esta separação de trabalhos ou dos seus objectivos: o autor não discorrerá «sobre a origem, e antiguidade da Dança: deixo este trabalho aos sabios». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 3.

²⁴ Cfr. M. MONTEIRO, «O Balé de Ação: teoria e história» in J.-G. NOVERRE, *Noverre...*, cit., 1998, pp. 33-79. É uma discussão presente também noutras artes, como na própria ópera ou na retórica, em que também se critica a possibilidade do artifício deturpar a transmissão das paixões humanas. Cfr. Philippe-Joseph SALAZAR,

Em 1791, trinta anos depois da primeira publicação de Noverre, as suas três primeiras cartas surgem traduzidas num periódico português intitulado *Jornal encyclopedico*.²⁵ O seu significado é difícil de descortinar. Apesar de ser relevante a decisão de dar a conhecer ao público português escritos que tanta polémica geraram nos principais cenários europeus ao nível da dança, o facto dessa difusão ser feita com tanto tempo de intervalo e de só se resumir às três primeiras cartas, sem continuação, não permite tirar grandes conclusões acerca da sua influência no contexto da prática da dança no Portugal de finais do século XVIII. Está ainda por realizar um estudo mais completo do próprio jornal, procurando saber quem tomou a iniciativa da publicação e qual seria o seu público alvo. Só assim se poderá avaliar o verdadeiro impacto do projecto de reforma da arte da dança defendido por Noverre.

O papel do mestre de dança também era, frequentemente, assunto de discussão pública, criticando-se uma aparência vaidosa e exagerada ou uma formação insuficiente nas outras artes e conhecimentos necessários para a melhor prática, como a música e a anatomia. Desta forma, o mestre prestava-se facilmente à construção de uma imagem satírica a partir de atributos profissionais e sociais. Do vasto repertório teatral do século XVII, destacamos três peças, com uma certa influência entre si, que contribuem para a exploração da imagem do mestre de dança: *O fidalgo aprendiz* (1646), de Francisco Manuel de Melo (1608-1666); *El maestro de dançar* (1664) de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681); e *Le bourgeois gentilhomme* (1670), de Molière (1622-1673).²⁶ Apesar de, cronologicamente, se encontrarem distantes do contexto da tratadística da dança portuguesa, a sua análise foi considerada pertinente, não só pela relevância da personagem do mestre no desenrolar da história e pela forma como está caracterizada, mas também pela trama das peças revelar muito da dinâmica de imitação e ascensão social que se relaciona com o nosso tema. Na realidade, estas três peças satíricas podem ser apontadas entre as primeiras a incluir a lição de dança no percurso idealizado pelo protagonista para “viver nobremente”.

Em todas as peças o mestre de dança aparece com características bem marcadas, com um gesto próprio. Veja-se a apresentação do mestre requisitado pelo *O fidalgo aprendiz*: «Entra [...] muito polido, fazendo medidas; põe-se de joelhos diante de D. Gil; pega-lhe nas mãos para lhas beijar» ao que D. Gil reage «Não mas comais».²⁷ Em Portugal, este jeito particular conferiu aos mestres de dança o apelido de “bailarotes”, sobretudo aos de nacionalidade

«Présence de la voix» in *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris: Honoré Champion, 1995, pp. 119-153 e Marc FUMAROLI, *L'âge de l'éloquence*, Paris: Albin Michel, 1994.

²⁵ *Jornal encyclopedico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a noticia dos novos descobrimentos em todas as sciencias, e artes* (Março, Abril e Maio), Lisboa: Oficina de Antonio Gomes, 1791.

²⁶ Cfr. F. M. de MELO, *O fidalgo...*, cit., 1979; Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El maestro de dançar*, s.l.: s.n., s.d. e MOLIÈRE, *Le bourgeois gentilhomme*, Paris: Éditions Nilsson, s.d.

²⁷ F. M. de MELO, *O fidalgo...*, cit., 1979, p. 53.

francesa, que são a maioria.²⁸ A sua caracterização incidia, precisamente, nesta imagem vaidosa, demasiado afectada e exagerada, que acabava também por ser alvo de repreensões por parte da tratadística: «un air purement naturel est beaucoup plus estimable que des manieres ridicules & pleines d'affectation [...] comme un maître de danse qui est trop concerté dans ses manieres».²⁹ Esta cedência aos “maneirismos”, ou seja, a uma obsessão pelos trejeitos, por uma aparência demasiado artificiosa e pouco natural, era uma das críticas também tecida por Noverre aos bailarinos.

Outra das imagens muito ao gosto do olhar satírico prende-se com o convívio que uma aula de dança representa, especialmente, para as senhoras. Nesta ideia baseia-se a trama da peça de Calderón de la Barca, *El maestro de dançar*, em que D. Enrique, amante de Leonor, se faz passar por mestre de dança para poder justificar ao marido, D. Diego, a sua presença nos aposentos da senhora. Este contacto físico permitido pela dança entre um cavalheiro e uma senhora era alvo de duras repreensões num contexto ibérico profundamente marcado pela moral católica.³⁰ Porém, ao mesmo tempo que um mestre de dança é visto como um cortejador de damas, na mesma peça de Calderón de la Barca surge outra imagem oposta. D. Enrique, o falso mestre de dança, ao crer que Leonor terá outro amante, defende que ele «Maestro es de Dançar en casa, en la calle es Cavallero».³¹ Supõe-se aqui uma imagem de alguma fragilidade ou mesmo mais efeminada, sugerida pelos gestos afectados. Receando as observações e críticas, contrapõe-se a figura mais viril do cavalheiro.

Outro confronto de imagens assenta numa irónica oposição entre uma personagem cortesã que clama o amor pela sua arte mas que se sujeita à necessidade de trabalhar por encomenda para sobreviver financeiramente. É esta a posição do mestre de dança no enredo criado por Molière em *Le bourgeois gentilhomme*, algo semelhante ao de Francisco Manuel de Melo. Um mercador rico, Mr. Jourdain, quer apresentar-se à sociedade como um “homme de qualité”. Para tal, requer os serviços de um mestre de dança, mas também de um mestre de

²⁸ Cfr. Mário COSTA, *Danças e dançarinos em Lisboa – História, figuras, usos e costumes*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1962, pp. 291-292. A figura dos “bailarotes” está particularmente presente na literatura de cordel de finais do século XVIII: «Estes malditos Francezes» desabafa o criado sobre o mestre de dança a quem serve no *Entremez intitulado A caça da dança, ou Theatro da mocidade ociosa*, Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1783, p. 2. A caracterização desta personagem continua, mais de um século depois das três peças de teatro que decidimos analisar, a basear-se numa idêntica imagem social e física: «Oh mio caro, tendes hum dom particular, que me alegras, quando vos vejo», exclama um cliente perante a chegada do seu mestre no *Novo entremez intitulado O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*, Lisboa: Officina de Antonio Gomes, s.d., p. 9. Mais tarde ainda regressaremos a estas fontes documentais.

²⁹ MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, p. [IX].

³⁰ «Mandamos que todo o pai de família, que dispende dinheiro com francezes bailarotes, mandando ensinar as filhas a dançar o passa pé, e outras modas deixando-as talvez sem saberem o que lhes é conveniente para o bom governo das casas, por cuja razão sucede muitas vezes não saberem mais pontos, que os da solfa; seja condenado na afronta de ter netos antes do tempo; pois com estas modas de França, até abre caminho para se deitar ao longe». *Nova relação da pragmática da sécia* (17--) cit. in M. COSTA, *Danças...*, cit., 1962, p. 292.

³¹ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *El maestro...*, cit., p. [XXVI].

música, de filosofia e de esgrima, o que reforça a ideia já transmitida sobre a conjugação destas artes no ideal de cortesia.³² Os diálogos entre os mestres, sobretudo no primeiro e segundo actos, demonstram a rivalidade entre as distintas artes, apenas com a excepção para a relação entre dança e música, cuja grandeza e utilidade são defendidas em conjunto: afirma o mestre de música que «ce sont deux arts qui ont une étroite liaison ensemble», concluindo o mestre de dança que elas «ouvrent l'esprit d'un homme aux belles choses. [...] c'est là tout ce qu'il faut».³³ Na relação entre as restantes artes, os mestres batem-se, literalmente, para defender o valor da sua profissão.

É no diálogo inicial entre o mestre de dança e o mestre de música que se discute a sua dependência num «bourgeois ignorant» que conhece e aprecia pouco a beleza da arte, mas que, em compensação, paga-a bem, com «une douce rente» por causa das suas «visions de noblesse et galanterie».³⁴

Na verdade, também para os artistas a principal honra é entrar no espaço da corte, ensinar ou representar perante a sociedade mais ilustre. Os mestres ganhavam o título de Mestre de Dançar da Casa Real, concedido por alvará régio. Em Portugal conhecem-se dois para o século XVII³⁵ – Manuel Ferreira Carneiro (1657-1667?) e André de Brito Ferreira (1667-1677) – e quatro para o século XVIII³⁶ – José Borques (1709-1724), Pedro Duya (1724-1765?), François Sauveterre (1767-1775) e Pedro Colonna (1775-?). Nestes casos, a sucessão dá-se sempre por falecimento do anterior titular. Vejamos as condições do cargo.

No século XVII, os titulares do cargo de mestre de dança da Casa Real também apresentavam outro título, o de Porteiro da Câmara Real, numa muito provável relação com uma função de protocolo dentro da corte. No século seguinte, tal não acontece ou deixa de ser referido. Manuel Ferreira Carneiro e André de Brito Ferreira são pai e filho, passando o título e as mercês em família, assim como também já havia sucedido com o primeiro que recebeu o título e mercês de Porteiro-mor do seu próprio pai, Luís Gonçalves Ferreira, nomeado por Felipe III, em 1624. Com D. João V e D. José, perde-se a sucessão familiar do

³² Relativamente à filosofia, recordemos que já num capítulo anterior nos referimos a um tratado, de François de Lauze, que compara a dança com a filosofia, defendendo que a primeira é mais exigente no percurso do homem até à perfeição, porque necessita de uma predisposição mental e física. Cfr. F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977.

³³ MOLIÈRE, *Le bourgeois...*, cit., s.d., pp. 12-13.

³⁴ Idem, *ibidem*, pp. 6-7.

³⁵ Cfr. Daniel TERCIO, *História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996, pp. 87-90.

³⁶ Cfr. IAN/TT – Registo Geral de Mercês, D. João V: Lv. 15, fl. 43: Pedro DUYA, «Alvará. Mestre de Dança da Casa Real. 20.05.1723» e Idem, «Mercê do Ofício de Mestre de dançar da Casa Real. 1724»; José SASPORTES, *História da dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, pp. 155-158; e D. TERCIO, *História...*, cit., 1996, pp. 182-183.

cargo, mas ganha relevo a nomeação de mestres estrangeiros: Borques vem de Granada, Duya e Sauveterra são franceses e Colonna italiano.³⁷

Obviamente, esta situação é das mais rentáveis, seguras e prestigiantes. Para além de um ordenado diário e anual, recebem, no caso de Manuel Ferreira Carneiro e seu filho, um alqueire de cevada por dia e quatro moios de trigo, e no caso de José Borques e Pedro Duya, três moios de cevada por dia. Têm também direito a uma tença de vestiaria que, para os primeiros, é de oito mil réis por dois anos, mas por duas vezes tendo em conta os dois cargos de porteiro e de mestre, e para os segundos, de oito mil réis por cada ano. Para André de Brito Ferreira a notoriedade do seu cargo parece ainda maior. Para além de receber, por herança, a administração das capelas de S. Brás na Igreja Matriz de Viana do Alvito, de S. João Evangelista junto à Sé do Porto, e de uma capela na igreja de Santa Maria de Alter do Chão, também foi armado cavaleiro da Ordem de Cristo, em 1666.³⁸

Para além do ensino da família real e de alguns cortesãos, o mestre de dança da Casa Real também coreografava para espectáculos palacianos ou em teatros régios. Com estas funções, o seu cargo não só era relevante no fortalecimento de uma disciplina áulica, como também contribuía para o divertimento e festividade da vida curial. Era este o objectivo que perseguia a maioria: quanto mais respeitado era o público que consumia e pagava os seus trabalhos, maior reputação ganhava o profissional. No entanto, como o mestre de música que serve *Le bourgeois gentilhomme* afirma, «ce bourgeois ignorant nous vaut mieux [...] que le grand seigneur éclairé qui nous a introduits ici».³⁹ A criação artística responde muitas vezes a uma encomenda privada e tem de agradar a um determinado público, não exclusivamente aristocrático, respeitando o seu gosto, o seu espaço e a sua procura de novidade ou de prestígio. Ao agrado do encomendador, cuja figura tem de se sobrepôr, na maioria das vezes, ao protagonismo do artista, corresponde uma proporcional recompensa financeira, protecção ou garantia de futuro. Lembremos não só o que referimos anteriormente sobre as dedicatórias

³⁷ No entanto, a origem estrangeira de Duya também nos fornece uma referência familiar. Em 1765, com cerca de 40 anos de serviço à corte, Pedro Duya por «amor e obrigações a seu sobrinho Bernardo Foit em cuja caza / assitia por não ter outro parente neste Reino e dezerar renunciar / nelle a sobredicta tença em Retribuição dos benefícios Recebidos em concí/deração do que Houve por bem e por graça conceder lhe faculdade para renunciar em seu sobrinho Bernardo Foit a tença de 126\$205 reaes que / logra na Alfandega do Assucar». IAN/TT – Registo Geral de Mercês, D. José I, Lv. 19, fl. 367v: Pedro DUIAE, «Renúncia da tença por ofício de Mestre de Dança da Real Caza. 1760».

³⁸ O exemplo da casa real espanhola durante o século XVII traz mais contributos para o estudo da organização deste ofício. Havia dois cargos principais, o de *maestro de dançar de los paxes del rey* e o de *maestro de dançar de la reyna y sus damas*. Normalmente ocupados pela mesma pessoa, podiam, no entanto, ser nomeados em anos distintos. O primeiro cargo pertencia às *reales caballerizas* e o segundo à *casa de la reyna*. Também acontecia os príncipes e infantes terem o seu próprio mestre. Há casos de sucessão familiar, mas também de admissão por concurso. Seriam, por princípio, cargos vitalícios. Cfr. M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992 e José MARTÍNEZ MILLÁN; Maria Antonietta VISCEGLIA, *La monarquía de Felipe III: la casa del Rey*, vol. II, Madrid: Fundación Mapfre, 2008.

³⁹ MOLIÈRE, *Le bourgeois...*, cit., s.d., p. 7.

dos tratados, mas também o exemplo do manuscrito de Felix Kinski, no Porto, fruto de uma encomenda privada a D. Manuel de Figueroa.

Estes assuntos levam-nos a dissertar sobre outras personagens sociais e sobre o poder simbólico conferido ao mecenato cultural. Embora se reservem estas questões para outro momento, há que sublinhar a constituição de uma rede de clientes, de patrocinadores do trabalho dos artistas.⁴⁰ Na vida mais festiva e cerimoniosa de uma casa abastada e prestigiada, contava-se com a presença de artistas, sobretudo músicos e cantores. Para a vida mais doméstica, eram necessários mestres de dança, de armas, de francês, que, durante o tempo do seu serviço, podiam ser considerados parte da criadagem dessa família, mas servidos à parte, juntamente com o secretário particular, por exemplo.⁴¹ Só uma situação deste tipo podia ser garantia de estabilidade financeira.⁴²

Os bailes – que serão analisados mais adiante quanto aos seus protagonistas, espaços, motivos e formas de organização – podiam ser promovidos pelos próprios mestres de dança, que, ao cobrarem entrada, viam nesta função uma fonte de rendimento extra. As memórias do 1º conde de Povolide, Tristão da Cunha de Ataíde (1655-1728), relatam que se proibiram os bailes para o Natal de 1721, sob pena de excomunhão, mas «se disse que a excumunhão era só para os bailes que se fazião, pagos por dinheiro, cobrando-se como cobravão à porta das muitas casas em que se fazião, de que erão autores vários mestres de dança estrangeiros, que ganhavão com isso sua vida, uso em toda a parte, e concurrião [...] muitas pessoas de distinção grande». Ora, os mestres reclamaram, dizendo que «ficavão perdidos, tendo insinado a S.S. A.A., e vindo a Lixboa com suas famílias, que não poderião sustentar, nem tinham navios promptos que fossem para as suas terras para se poderem ir, e menos o podião fazer por terra sem cabedal para isso.»⁴³

A citação aponta diferentes aspectos importantes: não só nos esclarece sobre um modo de trabalho dos mestres, como nota a controversa aceitação da prática dos bailes pelas

⁴⁰ Recordemos o caso da necessidade de subscritores para a publicação da obra de Kellom Tomlinson. Todas estas personagens aparecem depois discriminadas na obra. São mestres de dança, de música, tipógrafos, gravadores, livreiros, mas também cavalheiros nobres, alguns titulares. Cfr. K. TOMLINSON, *The art...*, cit., 1735, pp. [XXXIII-XIV].

⁴¹ Cfr. Suzanne CHANTAL, *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*, Lisboa: Edição «Livros do Brasil», s.d., p. 108.

⁴² Veja-se o exemplo de um mestre de música, citado numa notícia de 25 de Setembro de 1731: «Os Viscondes de Barbaçena derão ao muzico Joseph Antonio para o seu casamento presentes que se afirma valerem 3 mil cruzados porque este muzico lhe não leva dinheiro pellas lições que dá a Sra. Viscondeça e sua filha.» *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol. I (1729-1731), João Luís LISBOA; Tiago C. P. dos Reis MIRANDA e Fernanda OLIVAL (coord.), Lisboa: Edições Colibri, CHC-UNL e CIDEHUS-UE, 2002, p. 151.

⁴³ Tristão da Cunha de ATAÍDE, 1º Conde de Povolide, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, António Vasconcelos de SALDANHA; Carmen M. RADULET (introd.), Lisboa: Chaves Ferreira. Publicações, [D.L. 1990], pp. 339 e 308.

autoridades morais. Realça ainda a noção de conjunto deste grupo profissional e o facto de a maioria ser de origem estrangeira. Chegavam ao reino com as suas famílias, o que se tornava numa célula central na sua itinerância ou fixação.⁴⁴ Na realidade, a passagem por diferentes reinos fazia parte do percurso profissional de muitos destes artistas, como já indicámos: «Existe nesta cidade um número considerável de artistas e artífices estrangeiros, predominando os franceses.»⁴⁵ Com o triunfo da ópera italiana na corte portuguesa, deu-se uma verdadeira avalanche de artistas italianos, como bailarinos, cantores e músicos, frequentemente integrados em companhias de ópera.

Como temos observado, é, por vezes, delicado separar a análise dos mestres e a dos restantes artistas, mais secundários de acordo com a nossa opção de estudo da prática da dança a partir da tratadística. Apesar de podermos apontar características e exemplos comuns, regressemos, para terminar, aos mestres de dança que trabalham em Portugal.

O estudo sobre a sua forma de trabalho está reservado para outro momento. Por agora, listemos apenas os seus nomes, tendo em conta o espaço lisboeta. Dos poucos dados existentes, para o século XV, temos a referência de um Gaspar Gonçalves e na centúria seguinte, encontramos um António do Vale, Francisco Teixeira, Simão Esteves e um mestre Pedro. Para o século XVII, para além dos mestre da Casa Real, encontramos apenas um certo Francisco Ferreira, acerca do qual não se conhecem mais informações. É, realmente, no século XVIII que se multiplicam os nomes de mestres de dança, nacionais mas também já estrangeiros, sobretudo franceses e italianos: José Arsénio da Costa, Ricardo José Maria (ou Ricardinho), Cândido José, Sr. Borrinha e Madame Varela, como portugueses; e os estrangeiros, Mr. le Beau, Louis Dupré, Vitório Perini, André Alberti Tedesquino, François Sauveterre e Pedro Colonna – os dois últimos incluem-se nesta listagem pois consta que também tiveram aula aberta para além das suas funções como mestres de dançar da Casa Real. Muitos dos mestres estrangeiros também foram bailarinos e coreógrafos em teatros régios. Quanto a Tedesquino e Colonna, ainda os veremos como mestres de dança do Colégio dos Nobres.⁴⁶

São estas as principais personagens responsáveis pelo ensino e fomento da cultura da dança entre a sociedade portuguesa. Os mestres de dança autores dos tratados portugueses,

⁴⁴ Eis como, a 27 de Setembro de 1729, é noticiada a chegada do músico Scarlatti, que actuará junto da corte de D. João V: «Chegou o muzico Escarlata com a molher fermoza e dous filhos se lhe continuão os seus grandes ordenados.» *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 55.

⁴⁵ J. B. F. CARRÈRE, *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, Castelo Branco CHAVES (trad., pref. e notas), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989, p. 41.

⁴⁶ Cfr. Sousa VITERBO, *Curiosidades históricas e artísticas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1919; M. COSTA, *Danças...*, cit., 1962 e D. TERCIO, *História...*, cit., 1996. É possível que sejam estes os onze mestres de dança que Jorge Borges de Macedo afirma existirem em Lisboa durante a década de 1760. Cfr. Jorge Borges de MACEDO, *Problema de história da indústria portuguesa no século XVII*, Lisboa: Querco, 1982, pp. 104-105.

ao produzirem uma obra literária, ficam com o seu nome registado na memória da prática da dança em Portugal do século XVIII. Contudo, estes outros nomes perdem-se facilmente no tempo, sendo difícil encontrar mais dados biográficos e profissionais sobre eles. Se o seu trabalho se resumiu ao ensino e à promoção de bailes, acabam por preencher um lugar de bastidor na história da dança, que normalmente se concentra apenas no estudo da sua apresentação pública.

Como é reforçado por Natal Jacome Bonem: «Tudo depende para aprender bem de hum bom principio; o que pertence aos Mestres».⁴⁷ Continuemos neste espaço de bastidor, no estudo do ensino da dança e das suas personagens e vejamos, de seguida, a passagem deste bom princípio de mestre para aluno. No entanto, o aluno que descreveremos será ainda um leitor idealizado pelos tratados, ou seja, o praticante por eles descrito.

4.1.2. Praticantes ideais

Temos vindo a seguir dois meios de abordagem à dança: a produção e a recepção. Se acabámos de reflectir sobre dois tipos de produtores de dança – o mestre e autor de tratados – será igualmente importante, ao longo das próximas páginas, caracterizarmos os receptores idealizados pelos mestres de dança. Referimo-nos a um modelo de protagonista que pode conciliar em si o espectador (sendo que, num baile, quem assiste também dança, ao contrário do espaço teatral) e o praticante (amador ou profissional, que neste último caso também pode ser encarado como criador/produtor) e que consegue ser um padrão de referência para o leitor real dos manuais de dança. Concentremo-nos, assim, no executante assumido pela literatura, encarado como o praticante ideal de dança.

Para tal, as expressões retiradas dos tratados portugueses serão o ponto de partida. Sendo certo que se inspiraram de perto em obras estrangeiras, estas descrições foram assumidas pelos autores na adaptação realizada e foram recebidas e lidas pelo público português. Logo, a imagem veiculada pode ter uma origem exterior, mas era aceite como a imagem ideal comum, daí a validade do seu estudo. Já tendo delineado o corpo e a postura ideais e os ensinamentos gerais da técnica da dança, é nosso objectivo, agora, observar a sua aprendizagem a partir das figuras com que se molda esse corpo. A literatura de dança destinase, maioritariamente, a um público amador, que se encontra na nobreza e na burguesia. Por essa mesma razão, é muito rara a identificação do leitor como “bailarino”, surgindo outras mais adequadas e genéricas, como a de «curioso», por exemplo.⁴⁸ Depois, se destacarmos os

⁴⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 13.

⁴⁸ «Leitor curioso (que só para estes escrevo)» inicia-se assim o prólogo de Pantezze. J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. VII. Bonem também recorre a este termo, traduzindo a expressão de Rameau – «je prie le

vários termos que identificam mais em particular estes “curiosos”, emergem as personagens principais neste ensino escrito da dança: a “mocidade”, o “cavalheiro” e a “senhora”.⁴⁹

Embora as linhas gerais de caracterização sejam semelhantes no que diz respeito ao modelo de nobreza, acontece que, ao haver vários destinatários, forçosamente haverá conselhos distintos para cada um e, porventura, mesmo gestos e imagens que lhes sejam particulares, pois são de géneros e de faixas etárias diferentes. Cada um destes corpos ostenta a sua própria individualidade.

Dir-se-ia que se desenha uma imagem de família – o filho, o pai e a mãe. Mas apesar de noutros manuais de civilidade ser normal esta conotação, tal não acontece nos tratados de dança, ou seja, o jovem nunca surge em relação com o cavalheiro/pai ou com a senhora/mãe, mas antes com o mestre. Por isso, frequentemente, o jovem é entendido como “discípulo”.⁵⁰ Supomos mesmo que seja o destinatário ideal, pela possibilidade de formação que lhe é inerente e pela necessidade de ser moldado aos valores exibidos pela dança. Daí que, nas folhas de rosto dos tratados portugueses de Cabreira e Bonem, os que se dedicam mais ao porte ideal e às regras de boas maneiras, apareça logo destacada esta «mocidade»⁵¹, visto que a utilidade do ensino da dança é mais valiosa desde «os primeiros tempos da [...] mocidade», pois sendo a idade em que mais facilmente se aprende, facilita a correcção ou o encobrimento de alguns defeitos, que em adulto exigem um esforço maior do mestre.⁵²

No relacionamento com os jovens pede-se aos mestres «muita paciência, e trabalho para os poderem obrigar a comprehender as consequencias destes movimentos principaes». ⁵³ Ora,

Lecteur» – por «pede a todos os curiozos». Pierre RAMEAU, *Le maître à danser* (1ª ed. 1725), Paris: Rollin fils, 1748, p. 4 e N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 18.

⁴⁹ Na seguinte citação de Pantezze, reúnem-se as principais personagens envolvidas neste ensino da dança: o autor/mestre, o jovem e o adulto: «me animey a escrever para elles esta explicação, com tanta efficacia minha, como utilidade sua, e divertimento teu». J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. VIII (sublinhado nosso).

⁵⁰ Relembramos a citação de José Tomás Cabreira, que considera a obra não ser «menos conveniente para discipulos, do que para os mesmos Mestres». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. VI. Os tratados de educação física já referidos também apresentam estas mesmas personagens. Mas, neste caso, estão normalmente ligadas por uma relação familiar, o que faz sentido no contexto de uma pedagogia doméstica desta literatura. Cfr. Francisco José de ALMEIDA, *Tratado da educação física dos meninos, para uso da nação portugueza, publicado por ordem da Academia Real das Sciencias*, Lisboa: Officina da Academia Real das Ciências, 1791. Um dos modelos mais importantes para tratados de educação e pedagogia pode encontrar-se na obra de Erasmo, *A civilidade pueril* (Basileia: 1530), em que o principal destinatário para um bom comportamento em sociedade são as crianças. Cfr. Maria Alexandra Trindade Gago da CÂMARA, “A arte de bem viver”. *A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*, 3 vols., Lisboa: tese de doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa apresentada à Universidade Aberta de Lisboa, 2000, pp. 18-20.

⁵¹ *Arte de dançar à francesa [...] obra muito conveniente, não só à mocidade...*, cit., 1760; e N. J. BONEM, *Tratado [...] Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem...*, cit., 1767. No texto de Julio Severin Pantezze não se encontra nenhuma indicação específica a este grupo; no entanto, ele está presente na licença do Desembargo do Paço, escrita por Diogo Rangel de Macedo: «e supposto que a minha idade já me impossibilita o distinguir nesta matéria o que vay de bom a melhor, sempre direy que este exercicio he útil à saúde, serve de occupação à mocidade». J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. LXIII.

⁵² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 6.

⁵³ Idem, *ibidem*, p. 41.

estas consequências são das mais relevantes para a educação da juventude, podendo chegar a ser consideradas como um investimento para o futuro. A noção de bom comportamento, isto é, o ter controlo sobre as suas acções, era necessária para a vida de um jovem em sociedade, ou melhor, para a sua entrada neste espaço de regras bem estabelecidas, onde poderia crescer e ascender ao estatuto de cavalheiro. A dança é encarada nos manuais como uma ocupação obrigatória para a juventude, visto que lhe fornece o ar natural e os conhecimentos de etiqueta necessários «para que não se encontre embaraçada como muitas vezes se sucede em as companhias extraordinarias» e «para que se distingão dos mais, que não tem tido nem frequentado tal arte.» Para além da noção de “à vontade”, também frisamos a de distinção.⁵⁴ É, sobretudo, no baile que a imagem se torna imprescindível, uma vez que, como já vimos, esta função oferece um convívio raro entre os sexos. Sendo um momento de apresentação dos jovens cavalheiros e senhoras, o domínio da prática da dança é um dos meios para ganhar uma boa reputação junto do sexo oposto. Assim o é entendido pelos tratados de dança, concluindo que, na construção do futuro de um jovem, um bom casamento é um dos objectivos cruciais. Existe, claramente, um certo exagero neste argumento, pois a estratégia de casamentos, especialmente numa família nobre, regia-se por outros critérios de ordem social e política, antes de considerar a boa prática da vida cortesã.⁵⁵

Sobressai, apenas, uma certa indefinição nesta mocidade. Será masculina ou feminina? Colocamos a questão apenas para frisar que o comum é referir o jovem na generalidade, mas assumindo-o como o jovem moço. Alguns autores especificam o seu destinatário – «fit for young Gentlemen».⁵⁶ De resto, pelos conselhos que se dão à parte, relativos ao trato das senhoras, partimos do princípio que se dirigem sempre a um universo masculino. Na realidade, a distinção é cuidadosamente notada quando o destinatário passa a ser a senhora ou

⁵⁴ Idem, *ibidem*, pp. 59-60 e 96. Sobre esta noção de “à vontade”, isto é, de uma confiança controlada e de uma descontração estudada, consulte-se: Shirley WYNNE, «Complaisance, an eighteenth-century cool», *Dance scope*, vol. 5, n.º 1 (Outono 1970), pp. 22-35.

⁵⁵ Já no século XVI, num dos primeiros tratados de dança impressos, Thoinot Arbeau advertia: «si voulez vous marier, vous debuez croire qu'une maistresse se gaigne par la disposition & grace qui se voit en une dances». Thoinot ARBEAU, *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancier, batter le tambour en toute sorte & diversité de batteries, iouër du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la ieunesse* (1ª ed. 1588; fac-símile da ed. de 1596), Genebra: Minkoff, 1972, p. 2v. Mais de um século depois, esta mesma ideia é repetida num tratado inglês: «The Ladies are of easier Access to a Man thus qualified, especially if he arrives at any Excellence in this Art». John WEAVER, *An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd. Containing the several sorts of dancing, antique and modern, serious, scenical, grotesque, &c. with the use of it as an exercise, qualification, diversion, &c.*, Londres: Jacob Tonson, 1712, p. 25. Sobre a estratégia matrimonial da aristocracia portuguesa no século XVIII, consulte-se: Nuno Gonçalo MONTEIRO, *O crepúsculo dos grandes. A casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

⁵⁶ John PLAYFORD, *The dancing master: or directions for dancing country dances, with the figure and tunes to each dance* (1ª ed. 1651; 6ª ed.), Londres: ed. autor, 1679, p. [III].

a jovem moça – Jacome Bonem distingue que alguns erros na prática da dança são mais graves «principalmente para as Senhoras moças, [...] por desmazelo, ou pouca coriozidade».⁵⁷

Desta forma, a maioria das indicações no ensino escrito da dança assume a figura masculina, personagem a que se recorre, por defeito, para a descrição da técnica da dança.⁵⁸ O que não significa, no entanto, falta de espaço para o caso feminino, bem pelo contrário. Mas, relembando o estudo do baile, deixemos claro que a expressão de “homem” ou “cavalheiro” surge em relação com a senhora – aqui, deixa-se a mocidade e entra-se na descrição das figuras adultas. No ensino da contradança, uma dança de vários casais, Pantezze substitui mesmo a referência ao homem e à mulher, em separado, pela expressão de “par”, situação em que se verifica uma rara complementaridade ou quase uma posição de igualdade entre o casal. Depois de indicar a posição relativa de cada um, conclui – «Pelo termo de *Par* entendo aquellas duas pessoas homem, e Senhora, que dançam sempre juntos».⁵⁹

É nos outros tratados portugueses sobre o minuete que, dedicando-se em separado a cada uma das figuras do par, surgem mais informações sobre a imagem distinta destes leitores. No entanto, mesmo alguns dos principais conselhos respeitantes, em exclusivo, ao cavalheiro, colocam-no em relação com a senhora. Tomemos como exemplo o uso das luvas, começando por destacar a importância dos acessórios de vestuário. São das poucas peças usadas igualmente por ambos com um código de utilização próprio: o ideal, segundo o tratado de Cabreira e Bonem, é haver sintonia no seu uso entre o par, sendo que, de preferência, as usem e seja da responsabilidade do cavalheiro tê-las já «calçadas, antes de principiar a dançar, e mesmo antes de hir convidar huma Senhora; porque he huma incivilidade de mandar esperar a pessoa, que deve dançar comvosco.»⁶⁰ Notamos, porém, que é um tema algo controverso. Por um lado, José Tomás Cabreira decide acrescentar à sua tradução que «não as tendo a Dama, ou Cavalheiro, não he isto impedimento, para que deixem de dançar» mas, por outro

⁵⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 68.

⁵⁸ A expressão mais global e neutra de “pessoa” também é muito comum nos tratados portugueses. Não pretendemos complexificar um uso ordinário desta palavra, mas acreditamos que sempre perante uma indefinição e na necessidade de determinar o género, a expressão remete para a figura masculina. Atente-se, como exemplo, a um texto bem anterior, por Tomé Pinheiro da Veiga (1570-1656), no relato da sua viagem desde a corte em Valhadolid para Lisboa, em 1605, mas semelhante na adequação da linguagem às personagens: «À sexta feira, acodio toda a corte a ver a salla, que não houve pessoa, nem Dama que lá se não achasse». Tomé Pinheiro da VEIGA, *Fastigium*, Maria de Lurdes BELCHIOR (pref.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 160.

⁵⁹ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 15. No par da dança a mulher está sempre à direita do homem, o que também se verifica nas regras de etiqueta cortesã. António Filipe Pimentel aponta para a introdução do costume do rei dar a mão direita à rainha sua esposa durante o reinado de D. Pedro II. Cfr. António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e poder – o Real Edifício de Mafra*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002, p. 33.

⁶⁰ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 100. Mais de um século antes, Fabritio Caroso também esclarecia os nobres executantes sobre o uso das luvas num baile, acrescentando um conselho prático: que os cavalheiros usassem as luvas um pouco largas de modo a conseguir tirá-las bem depressa, não deixando a senhora à espera. Cfr. Fabritio CAROSO, *Nobilità di Dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, Veneza: Presso il Muschio, 1605, p. 75.

lado, Pablo Minguet e Irol, numa obra mais completa daquela que foi traduzida por Cabreira (desconhecemos se é anterior ou posterior) adverte que, mesmo que a senhora não tenha luvas, um cavalheiro deve usá-las sempre no baile, «porque assi conviene à la modestia, y decoro Español, aunque entre Estrangeros se observe lo contrario».⁶¹ Se já tinha sido observada a inclusão de passos e danças “nacionais” nas obras espanholas, é caso único, no conjunto da tratadística estudado, afirmarem-se regras de etiqueta distintas e assumi-las como costume próprio.

O uso das luvas *per si* é, igualmente, de grande interesse para a avaliação da relação de civilidade entre homem e mulher. Nas danças de corte o contacto entre o par não vai além do simples “dar a mão”, o que também respeita uma determinada forma: «Ao mesmo tempo se baixa a mão direita, para presentalla à dama; e logo, olhando hum para outro, se dão as mãos, ficando a do Cavalheiro debaixo.»⁶² Logo, a única parte do corpo que é permitido tocar ou segurar deverá estar tapada, protegida desse toque e desse olhar.

Todavia, é a figura feminina – “senhora” ou “dama” – que reúne o maior número de conselhos específicos.⁶³ Acontece, aliás, os tratados reservarem capítulos inteiros ao ensino deste destinatário, como é o caso do capítulo VI da obra de Natal Jacome Bonem: «Do modo, que as Senhoras devem andar, e se devem apprezentar».⁶⁴ Preocupa-se, assim, com a postura e o andar, fundamentais na primeira boa impressão de qualquer indivíduo. Às indicações já observadas anteriormente, acrescenta-se que a senhora deve levar a mão na cintura, «huma em cima da outra, com hum leque na mão». Há que frisar o contributo deste objecto para a imagem de uma senhora. O porte do leque, assim como o uso das luvas, é recomendável por ser encarado como um símbolo de riqueza. Assim sendo, era cobiçado e também ostentado por senhoras de menor estatuto social.⁶⁵ Era, em regra, uma peça de grande valor e requinte que apenas mostrava a sua graça com o uso, sobretudo feminino.⁶⁶ Podia ser apercebido

⁶¹ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. VIII e Pablo MINGUET E IROL, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, 1758, p. [VIII].

⁶² *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 13.

⁶³ A expressão “dama” aparece apenas na tradução de Cabreira, justificando-se sobretudo pela influência castelhana. Mas não surge com o significado de “jovem senhora”, como apresenta a definição de Bluteau. Raphael BLUTEAU, «Dama» in *Vocabulario portuguez, e latino*, tomo III, Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1713, pp. 5-6. Nos tratados de Pantezze e Bonem apenas surge a designação de “senhora”.

⁶⁴ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 65-70. Um século antes, François de Lauze já reservava parte da sua obra ao estudo exclusivo da mulher na dança, com conselhos próprios para o seu porte e para o seu papel no baile. Cfr. F. de LAUZE, *Apologie...*, cit., 1977.

⁶⁵ No diário de 11 de Janeiro de 1730, lê-se o seguinte registo: «Ao baptismo da filha do Marquês de Tavora e do filho do Conde da Ribeira foi a Sra. Condessa D. Leonor, e o Marquês de Abrantes deu tambem prezente à Sra. Marquesa de Tavora de quem foi compadre que se compunha de hua caixa de charão com luvas bordadas, pecas de fita de prata, e outras, leques, [...]». *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 73. As senhoras «mais modestas contentavam-se [...] com pequenas telas de esparto ou de cartão» S. CHANTAL, *A vida...*, cit., s.d., p. 124.

⁶⁶ O italiano Giuseppe Baretti, em 1760, ao presenciar uma confusão durante uma tourada no Terreiro do Paço, que contava com a presença da família real, dá conta dos «acenos que o rei fazia com o leque para acalmar aquele

como uma moldura em constante movimento que atrai o olhar alheio a um certo rosto, que ora se esconde, ora se mostra. Como é o rosto que dá o sentido ao gesto, para além da sua graça, o que se pretendia controlar era a comunicação através do olhar e do sorriso.⁶⁷

Desta forma, o texto exige ao leitor feminino um cuidado muito grande na forma como leva a cabeça, donde sobressai a expressão do rosto e a intenção deste olhar: «se ella a levar direita, o corpo bem posto, sem affectação se dirá; eis aqui huma Senhora, que tem hum ar muito nobre; e se se deixa hir com negligencia, se lha chamará perguiçosa; se a deixa cair para diante; bizonha, e se a leva muito baixa, de pensativa, e de vergonhoza».⁶⁸ Reforçam-se as qualidades morais transmitidas pela imagem física, já que nela se baseia a observação e o julgamento do outro. A postura feminina é das que mais inquieta estes autores, pois as senhoras são o «belo sexo: Ellas, que são a alma da Dança».⁶⁹ Desta forma, na sua imagem têm de se integrar certas virtudes morais, aclamadas desde o início da literatura de dança ou mesmo em registos fora deste âmbito.⁷⁰ A modéstia e a gravidade foram sempre altamente aconselhadas às senhoras que quisessem aprender a dançar, pois, na verdade, é este o grupo de leitores preferido das críticas tecidas contra esta arte. Atacava-se, normalmente, a possibilidade de se desvirtuar a imagem ideal de uma senhora, expondo-a não só às insinuações masculinas, como aos perigos, e mesmo ao ridículo, de um exercício inapropriado.

Apesar da dança ser, idealmente, aconselhada na educação de uma senhora por motivos semelhantes aos vistos para a formação dos jovens, os excessos em que podia incorrer eram-lhe particularmente condenáveis. O público português podia ler numa publicação periódica já referida, *O Anónimo*, um artigo intitulado «Do bom e mau uso da Dança», publicado em 1752.

imenso tumulto». Giuseppe BARETTI, *Cartas de Portugal*, Maria Eugénia LEÃO (trad., pref. e anot.), Coimbra: s.n., 1970, p. 64.

⁶⁷ Dentro do universo feminino da *coquetterie*, esta ligação do objecto ao gesto associou-o a uma linguagem silenciosa de galantaria. Por serem manuscéveis, o modo como o leque se segura ou se abana poderá ter um significado secreto entendido pelo interessado. O inglês William Beckford, ao ir assistir às vésperas na Igreja dos Mártires, depara-se com um cenário de muito pouco recolhimento: «Muito bater de leques, muitos risos abafados e muitos namoriscos pela espaçosa nave, confortavelmente atapetada para a acomodação de numerosos grupos de senhoras.» William BECKFORD, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, Boyd ALEXANDER (introd. e notas), João Gaspar SIMÕES (trad. e pref.), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983, p. 173. A essa linguagem amorosa secreta também é costume acrescentarem-se as “moscas”, sinais postiços que se colam em determinadas partes do rosto, pescoço e peito de acordo com o interesse ou o estado de espírito que se pretende transmitir. Cfr. Gloria A. FRANCO RUBIO, *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Madrid: Ediciones Libertarias, 2001, pp. 152-153.

⁶⁸ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 70-71.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, pp. 65-66.

⁷⁰ No manuscrito de Guglielmo Ebreo do século XV também já se dedicavam normas de comportamento para a senhora que apelavam à *modestia*, virtude da alma, mas que se manifesta fisicamente na postura, nas ocupações e no olhar. Cfr. Marina NORDERA, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle) - expositions*, Paris: Centre Nationale de la Danse, 2004. Noutro registo distinto, atente-se à descrição de uma jovem senhora por Tomé Pinheiro da Veiga, já em 1605: «Chegou nisto a cazadinha, que teria os seus 17 annos, huns olhos como estrellas, muy alva e muy delicada e engraçada [...] cantou e dansou [...] muitas danças de muytas suertes [...], com muyto avizo e modestia, que me fazia benzer.» T. P. da VEIGA, *Fastigima*, cit., 1988, p. 187.

Nele se debate o valor da dança na educação civil, na preparação dos indivíduos para viver em sociedade. Inclui o relato de um pai que, crendo que estaria a oferecer à sua filha a melhor das educações, a iniciou no ensino da dança. Finalmente, decide deixá-la ir a um baile. Nele encontrou «introduzido terríveis abusos neste exercício. Caiu-me o coração aos pés quando vi minha filha dar a mão àqueles homens, ou que ela mesma a tomava com tanta familiaridade e confiança [...] Ainda isto não é tudo: [...] um daqueles mais descarados [...] pegou-lhe pelos braços, e a levantou ao ar em uma tal maneira que, aborrecido destas enormidades, peguei pela mão a minha filha e dei com ela em casa.» Conclui com um dito latino: «Semprónia dança muito melhor do que é preciso para uma mulher sábia e modesta».⁷¹

A maior parte destas críticas e advertências ao papel da mulher na dança tem um elemento em comum – provem de um olhar masculino, que reage à possibilidade de uma expressão feminina igual à do homem. Alguns conselhos e proibições, como o encobrir de partes do corpo, são fundamentalmente impostos na relação com o outro, sendo este do sexo oposto. Ao distinguirmos os leitores ideais por género, relevamos obrigatoriamente as suas diferenças biológicas, mas também sociais, culturais e históricas. São elas que formam a sua individualidade e que justificam uma distinção assente num corpo protótipo, o masculino, do qual o feminino se destaca.⁷²

Já recriámos o corpo ideal transmitido pelos tratados. Agora, personificando esse corpo em certas personagens – o jovem, o cavalheiro e a senhora –, ele surge, irremediavelmente, vestido ou com acessórios que o completam, o que lhe confere grande valor simbólico e social. No ensino e prática da dança é fundamental considerar a roupa que cobre o corpo, que lhe altera a silhueta, o peso, a liberdade e amplitude de movimento, através de distintas acções, ao tapar, evidenciar, condicionar e transformar.

⁷¹ O Anónimo. *Journal portugais du XVIII^e siècle (1752-1754)*, Marie-Hélène PIWNIK (est.), Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1979, pp. 265-267. D. Catarina de Bragança, enquanto rainha de Inglaterra na corte de Jaime II, receberá sempre duras críticas pela sua conduta, fundamentalmente por se tratar de uma rainha católica num reino protestante anglicano. Nalguns poemas satíricos da época, a dedicação da rainha à dança também é alvo de censura: do lado católico aponta-se o desperdício de tempo num divertimento frívolo e do lado protestante acusam o esforço ridículo da rainha por tentar dançar de forma elegante. Cfr. Maria da Conceição Emílio CASTEL-BRANCO, «Sinais de controvérsia: D. Catarina de Bragança em dois poemas seiscentistas ingleses» in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses, Lisboa, 6-8 de Maio de 2001*, Lisboa: Centro de Estudos Anglo-Portugueses, FCSH/UNL, s.d., s.p.

⁷² A gravidez na mulher é o caso extremo de oposição ao corpo do homem. Nos tratados de dança esta situação está ausente, mas nos tratados de educação física de finais do século XVIII surgem conselhos específicos para esta condição: devem evitar a prática das contradanças, o andar em carruagens, o usar espartilhos, e «como as mulheres em tal estado cahem mais facilmente pela mudança do seu centro de gravidade, devem trazer saltos baixos, e largos, para melhor se firmarem nos pés.» Francisco de Mello FRANCO, *Tratado da educação física dos meninos, para uso da nação portuguesa, publicado por ordem da Academia Real das Sciencias*, Lisboa: Officina da Academia Real das Ciências, 1790, p. 9.

O contraste mais óbvio entre a imagem de um cavalheiro e a de uma senhora é a sua silhueta, visto que, nas senhoras, as pernas ficam tapadas pelas suas longas saias.⁷³ Estas saias ou vestidos, para além de influenciarem uma certa etiqueta social⁷⁴, condicionam, obrigatoriamente, o movimento do corpo ao dançar, integrando-se na técnica feminina das danças de corte. Os perigos de um uso incorrecto são vários: como «muitas pessoas pertendem, que não se lhes conheçaõ estes defeitos» pela dificuldade de confirmar e corrigir o movimento de pernas numa senhora debaixo das saias, poderá levá-la a uma atitude criticável de «desmazelo, ou pouca coriozidade»⁷⁵; a senhora pode também tropeçar no comprimento da saia se não deslizar bem o pé nos diferentes passos, como o exige a qualidade destas danças⁷⁶; e, por fim, pode mostrar mais do pé e da perna do que é aceitável socialmente se segurar na saia de forma errada⁷⁷.

Esta diferente construção do corpo visível, feminino e masculino, acarreta certas implicações sociológicas. As pernas de uma senhora, por estarem ausentes, ou invisíveis, tornam-se num assunto proibido.⁷⁸ Francisco Rodrigues Lobo, ainda no início do século

⁷³ Esta invisibilidade pode conotar-se com uma retórica corporal metafísica ou religiosa, pois os membros inferiores, nesse eixo vertical do corpo humano, sempre se associaram ao caminho de descida da matéria à sensação mais humana e térrea, ou mesmo a uma ligação mais carnal e por isso mais infernal. Cfr. Jocelyne CHAPTAL, «La symbolique du corps dans la rhétorique gestuelle baroque», *Musique Ancienne*, n.º 21 (1986), pp. 27-39.

⁷⁴ No que diz respeito ao vestuário da rainha, o segurar da cauda do seu vestido contribui para a promoção de uma hierarquia de proximidade. É um privilégio para a dama ser agraciada com tal função, destinada normalmente às camareiras-mor. No relato que o 1.º conde de Povolide faz da chegada a Lisboa da rainha D. Mariana de Áustria, em 1708, foi do seu interesse registar o seguinte: «Chegarão à ponte aonde estava a Camareira Mor da Rainha, Marquesa da Unhão, acompanhada de parentes e criados, e pegando na cauda a Rainha, depois de lhe bejar a mão, saudou a Condessa de Latur, que lhe entregou a cauda e foi para as casas que lhe estavam previnidas.» T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 209.

⁷⁵ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 68. Para contrariar esta tentação das senhoras, os tratados lembram que o resto do corpo segue o movimento dos pés e pernas. A colocação *en-dehors* dos membros inferiores e o dobrar e esticar das pernas (*plié e élevé*) ao ritmo certo produzem um certo efeito na parte superior do tronco. Como já foi comentado, o movimento dos braços que acompanha os passos também pode ser encarado como um ornamento fundamental para valorizar o esforço menos visível na prática das senhoras. Na evolução da dança teatral, reconhece-se à bailarina Marie Camargo (1710-1770), que se estreou na Ópera de Paris em 1726, a iniciativa de encurtar a saia, não só para ganhar maior liberdade e amplitude de movimento mas também maior visibilidade à técnica feminina dos pés e pernas. Cfr. *Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present*, Selma Jeanne COHEN (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1992, p. 40.

⁷⁶ Na movimentação de uma senhora, o vestuário é uma forte condicionante. O subir e descer do coche, por exemplo, é, igualmente, uma prova da destreza e virtude numa senhora, procurando que a saia não se levante demasiado e que não se enrede com o peso, o comprimento e o número de peças e adereços de roupa interior, que são um verdadeiro desafio ao porte fácil e elegante. Possivelmente por estas razões, as quedas das senhoras ao subirem ou descerem dos coches são regularmente registadas em gazetas ou outras publicações. Em 1729 lê-se: «Derão grandes quedas a Sra. Condessa do Redondo ao sahir da carruagem». *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 63.

⁷⁷ «A Dama deve ter os braços naturalmente cahidos nem muito juntos, nem muito afastados do vestido: tomará com dous dedos [o polegar e indicador] o vestido, ou guardapé, na direitura dos braços, voltando as mãos para fóra sem levantallas.» *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 22. Ou seja, a saia deve ser afastada para a frente, longe do corpo, e nunca puxada para cima (cfr. fig. 38).

⁷⁸ O mesmo acontece com o peito de uma senhora, que, apesar de tudo, os vestidos de moda francesa descobrem cada vez mais. Gorani, em meados do século XVIII, afirma que as portuguesas preferem o uso dos trajes nacionais e sendo assim: «O seio andava coberto e apenas se vislumbrava o suficiente para desejar ver o

XVII, num código de comportamento cortesão que oferece a uma corte ainda inexistente, inclui o trato respeitoso a ter com as senhoras, podendo ler-se que a palavra “perna” apenas deve ser dita na presença das senhoras se se referir à perna do homem. O contrário não é cortesia, «porque nas mulheres é parte oculta e nos homens manifesta».⁷⁹



Fig. 40, 41 e 42. A postura ideal da senhora ao caminhar (à esquerda) e em duas situações de cortesia, de presença (ao centro) e de passagem (à direita), segundo o tratado de Natal Jacome Bonem (1767). Para além do vestido que oculta os pés (apenas estão visíveis na imagem da esquerda, devido à necessidade de confirmar a rotação dos pés para fora ao caminhar), das luvas (apesar de não estarem muito perceptíveis), da colocação da cabeça, braços e mãos, sobressai um uso distinto do leque nestas duas cortesias, o qual não vem descrito nos tratados. Note-se que, na cortesia de presença, o leque repousa virado para cima e, na cortesia de passagem, o leque está descaído, virado para baixo.

O que se torna oculto e proibido é inevitavelmente desejado. Assim, o pé também vai ser associado ao universo galante – como num jogo das escondidas. Desta forma, a invisibilidade que o torna desejável também levará a que seja, ironicamente, destacado pelo uso da meia e, principalmente, do sapato, que poderá ser um artigo de distinção, ricamente ornamentado.⁸⁰ O calçado feminino, sapatos ou chinelas, era de tecidos mais finos, como a seda, o velbute e o cetim, delicados e frágeis. Com o avançar do século XVIII, o salto foi diminuindo de altura, porque no início era, de preferência, bem alto. Já o sapato do homem era, normalmente, de cabedal, mais resistente. Enquanto nas senhoras o adorno cabia ao próprio tecido, no calçado dos cavalheiros era comum o uso de fivelas de prata, “à maltesa”.

resto, pois que as portuguesas possuem, no geral, um seio muito belo.» Giuseppe GORANI, *Portugal. A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, Castelo Branco CHAVES (trad., pref., e notas), s. l.: Círculo de Leitores, 1992, p. 144.

⁷⁹ Francisco Rodrigues LOBO, *Corte na aldeia* (1619), José Adriano de CARVALHO (introd., notas e fixação do texto), Lisboa: Editorial Presença, 1992, p. 218.

⁸⁰ Nas gazetas estudadas, no diário de 17 de Janeiro de 1730, após o anúncio da realização de um casamento, é possível ler os presentes que o sogro ofereceu à nora, por ocasião dessa cerimónia: «Os primeiros presentes [...] forão quatro pares de meyas de seda, e outros tantos pares brancos, e çapatos, dous donaires, dous vestidos quasi sem ouro, humas cornettas, e huas arrecadas de ouro sem pedras com doze varas de pano da India.» *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 70.

Nuno Luís Madureira defende que, com o final do século XVIII, «os sapatos entram na circulação banal dos objectos de consumo».⁸¹ Ou seja, já não é tanto o objecto em si que representa um consumo de luxo. O poder de ostentação passa a contar antes com o uso extravagante desses adornos. Quando, mais à frente, estudarmos a versão exagerada e ridicularizada destas mesmas figuras, perceberemos como os sapatos também entram na caracterização.

Na realidade, no ensino escrito da dança, o pé muitas vezes se confunde com o próprio sapato. Tomemos como exemplo uma descrição da primeira posição em dança: «se poem as pernas fortes, e firmes, unindo os dous saltos dos çapatos, e ficando igualmente os pés com as pontas para fóra», ou seja, o tacão dos sapatos substitui a referência ao calcanhar.⁸² Este sapato de salto é parte integrante da técnica das danças de corte dos séculos XVII e XVIII, tanto para o cavalheiro como para a senhora, condicionando não só a execução dos passos como a sensação de equilíbrio.



Fig. 43. Sapatos femininos de c. 1730. Devido ao desconforto e fragilidade da maioria destes artigos de luxo, circulavam apontamentos satíricos à volta do uso do sapato feminino. Uma anedota francesa conta que um sapateiro, perante a reclamação de uma senhora por os seus sapatos se terem desfeito após um dia de uso, responde muito seriamente: «après avoir réfléchi sur la cause de l'accident: Je vois ce que c'est, dit-il enfin, Madame aura marché». Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature* (1787) cit. in Nicole PELLEGRIN, «Corps du commun, usages communs du corps» in *Histoire du corps*, Alain CORBIN; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Georges VIGARELLO (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, pp. 129-130.

A imagem da leitora de dança completa-se, então, com a menção aos sapatos, depois da sua apresentação com as luvas, o leque e o vestido. Quanto à figura masculina, para além das luvas, dos sapatos e do chapéu, cujo uso já foi estudado no terceiro capítulo, a imagem completa-se com a referência à casaca e à véstia (mais curta, usada entre a camisa e a casaca).

⁸¹ Nuno Luís MADUREIRA, *Inventários. Aspectos do consumo e da vida material em Lisboa nos finais do Antigo Regime*, Lisboa: dissertação de mestrado em Economia e Sociologia Históricas, século XV-XX, apresentada à FCSH/UNL, 1989, pp. 202-203.

⁸² *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 2. Também se deve à bailarina Marie Camargo, já referida, a introdução de sapatos sem salto, que viriam a ser denominados por “sapatilhas”. Era sinal da evolução técnica da dança teatral, correspondendo a um desejo de maior elevação, que se tornaria mais fácil pela maior flexibilidade dos tornozelos nuns sapatos rasos. Cfr. *Dance...*, cit., 1992, p. 40.

Estas duas peças, a que acrescentamos o uso dos calções, são fundamentais na imagem de um cavalheiro e servem, de novo, como referência a uma indicação postural: «Os braços assim postos os deixaraõ cair, sobre a estrimidade das àbas da vestia», mas quando «se faz com as mãos meya volta, [colocam-se] em direitura das algibeiras» e, no modo de tirar o chapéu, este «ha de chegar até o ultimo das pregas da casaca».⁸³

Coloca-se, no entanto, uma dúvida quanto ao uso mais aconselhável da casaca. Nas gravuras do tratado apresentado por José Tomás Cabreira, o cavalheiro tem a casaca apertada com os botões do meio, vislumbrando-se a camisa, enquanto nos desenhos da obra de Bonem, a casaca encontra-se aberta, vendo-se a véstia toda, abotoada por inteiro. Temos, assim, uma imagem contraditória entre dois tratados portugueses. Porém, se compararmos estas gravuras com as de Pierre Rameau, na sua obra modelo *Le maître à danser* (1ª ed. 1725), verificamos que o cavalheiro se assemelha mais ao da obra de Cabreira, com a casaca ligeiramente fechada. Pressupomos que este uso seria mais formal e nobre para a ocasião do baile, senão, atente-se à descrição de um “peralta”, cuja figura apresentaremos mais adiante, presente no baile já mencionado pelo artigo de 1752 do jornal *O Anónimo*: «E, tanto que se fez praça, principiaram os instrumentos a tocar um bom minuete, e de improviso apareceu em pé no meio da casa [...], preparado de luvas brancas, fivela na ponta do sapato, que não tinha salto, para saltar melhor, chapéu fincado na cabeça, e todo empenhado em concertar as pregas da casaca, que abotoou, tendo-a até então solta, por ser esta a diligência das regras dançatrizes.»⁸⁴



Fig. 44, 45 e 46. Sequência de um *demi-coupé*, parte do passo de minuete, de acordo com três tratados diferentes: o francês, de Pierre Rameau (1748); e os dois portugueses, o traduzido por José Tomás Cabreira (1760) e o de Natal Jacome Bonem (1767) – da esquerda para a direita. Atente-se como a figura da direita, a de Bonem, é a única com a casaca aberta.

⁸³ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 116-117 e *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, pp. 21 e 5.

⁸⁴ *O Anónimo...*, cit., 1979, pp. 260-262.

Frisemos bem que esta imagem e este vestuário apresentam o praticante não-profissional, destinatário da maior parte da tratadística sobre dança, construindo-se, assim, a figura da senhora e do cavalheiro “de qualidade” dos ambientes de sociabilidade mundana, não exclusivamente cortesã ou aristocrática. Não se discute, por isso, a variedade, riqueza e significado que os fatos e adereços têm na dança teatral.⁸⁵ Nem tão pouco será ocasião para nos debruçarmos sobre uma das figuras de grande relevo nos palcos portugueses da segunda metade do século XVIII – o “travesti”. Nele, a criação da personagem consegue-se pela inversão do vestuário e adereços: «Depois havia bailados e uma farsa. O actor que desempenhava o papel de Mérope estava muito bem caracterizado e não se saía mal com a saia de anquinhos.»⁸⁶

Nos tratados portugueses, apenas Bonem fornece uma breve referência a outro adereço importante no ambiente do baile, mas também no espaço teatral – a máscara. Este acessório gera grande controvérsia na prática da dança. Ao tapar o rosto, bloqueia a expressão de sentimentos e valores, esconde a pessoa que a usa, transformando-a. Em palco, os ideais de naturalidade defendidos por Jean-Georges Noverre rejeitam a máscara em nome da variedade infinita de expressões que o rosto humano manifesta.⁸⁷ No salão, a crítica que se tece contra os bailes de máscaras aponta à dissimulação e ao engano, considerando que o adereço desfigura a imagem ideal.⁸⁸ Todavia, os bailes mascarados eram um costume da sociedade portuguesa e a sua condenação não consegue ser linear, porque, como se lê no tratado de Bonem, «de baixo destes vestidos [mascarados], muitas vezes se ocultaõ pessoas da primeira distincção.»⁸⁹

⁸⁵ Podemos apontar um tratado, entre o conjunto da tratadística estudada, com uma excelente diversidade e número de gravuras de diferentes personagens construídas para o universo da dança teatral: Gregorio LAMBRANZI, *Nove...*, cit., 1716. Sobre este tema consulte-se: Roy STRONG, *Designing for the dancer*, Londres: Elron Press, 1981.

⁸⁶ W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 147. Esta figura acabou por atenuar as graves consequências da proibição das mulheres em palco na segunda metade do século XVIII, primeiro nos teatros régios e depois nos públicos. Representou, igualmente, o “corpo trocado”, grotesco, porque contraditório entre o corpo e a pele que o veste – o vestuário e adereços. Para uma análise mais sistemática sobre este tema, consulte-se: D. TERCIO, *História...*, cit., 1996, pp. 277-279.

⁸⁷ Cfr. M. MONTEIRO, «O bailarino comediante» in J.-G. NOVERRE, *Noverre...*, cit., 1998, pp. 129-174.

⁸⁸ Num artigo publicado em 1754, criticavam-se os bailes de máscaras pela mesma razão que «não há pessoa alguma, sendo sensível à sua estimação, ao seu conceito e à sua gravidade, que consinta de bom ânimo que alguém da sua família fale, pratique e passeie com quem se não conhece, ou que não seja de seu gosto», pois com uma máscara a pessoa pode ficar incógnita. *O Anónimo...*, cit., 1979, p. 456.

⁸⁹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 94-95. O 1º conde de Povolide relata nas suas memórias a tentativa de proibição do Arcebispado de Lisboa dos bailes de máscaras, «aonde ía muita nobreza de fidalgos, e damas sem serem fidalgas, e muitos estrangeiros e estrangeiras, e mestres de dança todos mascarados. Algũas vezes ía ver isto Sua Magestade e Altezas disfarçados de máscara como em toda a parte se usa.» T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 251. Era um dos tipos de festa mais caros e sumptuosos para se oferecer em embaixadas ao estrangeiro. Um tratado francês chega a dar como exemplo um grande baile de máscaras dado pelo infante português D. Manuel (1697-1736), filho de D. Pedro II, em Junho de 1715, no Hôtel de Bretonvilliers, em Paris: «d'on y vit encore trois pyramides de feu, dressées dans le jardin, dont la nouveauté suprit tous les masques. Rien ne manquoit d'ailleurs pour les rafraichissemens; il y avoit des bandes de Violons & des Haubois dans cinq ou

Outras referências ao vestuário ficam por apontar, apenas por não serem destacadas nos tratados de dança portugueses.⁹⁰ Podemos referir, como exemplo, o espartilho feminino que, para além de deformar o corpo como já foi apontado anteriormente, condiciona os movimentos do tronco. As danças de corte seguem a postura vertical e condicionada (por não haver grande liberdade para a torção do corpo) que esta peça de roupa interior impõe, assim como toda a confecção das roupas exteriores de cavalheiros e senhoras. O movimento dos braços faz-se apenas ao nível da rotação de pulsos e cotovelos também por imposição do vestuário que não permite maior amplitude nem maior elevação. No entanto, o uso de folhos na ornamentação das mangas da camisa ou do vestido pode ocultar a mão e o braço, mas acentua o seu movimento.

Acabámos de apresentar os modelos de praticantes ideais propostos pelos tratados de dança, tal como eram descritos pela tratadística portuguesa. Identificámo-los por idade e género, avaliámos o uso do seu corpo e a sua transformação através do vestuário e dos acessórios relevantes para o ensino da dança. Resta agora qualificar estes grupos por estatuto, isto é, enquadrá-los num grupo social através dos atributos que os caracterizam. Questionaremos ainda a representação destes modelos de executantes entre o público que estará realmente interessado nos manuais. Quem seria o verdadeiro leitor desta tratadística? E como se modifica a figura ideal quando interpretada por um outro corpo que não lhe corresponde? Para tal, será necessário considerar a imagem do ridículo e do exagero na dança.

six chambres.» Jacques BONNET, *Histoire générale de la danse, sacrée et profane; ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent. Avec un supplément de l'histoire de la Musique, & le paralele de la Peinture & de la Poesie*, Paris: d'Houry fils, 1723, p. 156.

⁹⁰ Quanto ao cavalheiro, a sua figura nobre completa-se, por exemplo, com o uso da capa e da espada. Ao nível da tratadística, estas peças apenas caracterizam o homem renascentista, desaparecendo depois nas danças de corte francesas. Cfr. C. NEGRI, *Nove...*, cit., 1604 e F. CAROSO, *Nobilità...*, 1605. No entanto, continuam a fazer parte da indumentária masculina de finais de Seiscentos e ao longo do século XVIII, tanto nos momentos de quotidiano, como, sobretudo, em ocasiões de cerimónia: «Teve também carta para ir à dita audiência o Conde de VillaFlor velho que havia sete anos que não saía de casa, e foi sem capa por não ter tempo para fazer vestido de capa, forma em que todos forão e vão a estas funções.» T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 360. Sobre o uso do espadim e do florete pelos homens portugueses, consulte-se N. L. MADUREIRA, *Inventários...*, cit., 1989, pp. 199-200.



Fig. 47. A gravura, de Pierre Giffart, datada de 1694, está incluída na obra encomendada por D. Luís de Sousa (1630-1702), irmão do primeiro marquês de Arronches e cardeal de Lisboa em 1697, e dedicada à história da sua família, sendo ilustrada com 30 gravuras de retratos – neste caso, da marquesa de Arronches e o seu marido. Por também ser comum a circulação de cópias soltas destes retratos, identificando as personagens representadas, é importante construir bem a imagem do “viver nobremente”. Apesar de datar mais de meio século antes da publicação dos tratados de dança portugueses, são vários os elementos de distinção neles referidos que se podem identificar no casal retratado. A senhora, que se coloca sempre à direita do homem, usa luvas e segura um leque de maneira a evidenciar o objecto de luxo; o outro braço está, naturalmente, caído ao longo do vestido, sobre o qual a mão, não totalmente aberta, permanece pousada, e debaixo do qual apenas se vê a ponta do sapato. Quanto ao cavalheiro, este apresenta a sua casaca apertada a meio, coloca uma perna à frente da outra e segura o chapéu debaixo do braço, como já havia sido demonstrado noutra gravura sobre a postura ideal (cfr. fig. 9). Repare-se, igualmente, nos folhos das mangas da indumentária do casal.

4.1.3. Leitores reais

Pretendendo enquadrar os leitores atrás descritos no contexto social português, surgem dois grupos de destinatários possíveis: um que inspira a noção de ideal dos tratados de dança e outro que deverá ser encarado como o principal interessado nesta aprendizagem. Referimo-nos à nobreza e à burguesia, de um modo geral, donde se destacam diferentes estatutos sociais. Nestas personagens, que, na realidade, se inter-relacionam por necessidade de distinção ou de imitação social, estão presentes os leitores, estudantes, praticantes ou espectadores de dança, se bem que estes últimos não tenham de ser praticantes ou estudantes, nem estes, por sua vez, serão obrigatoriamente leitores dos tratados.

Identificando assim os destinatários dos tratados, ganhamos um outro entendimento sobre os usos da dança, compreendendo a utilidade social de uma publicação que visa criar uma imagem, controlar um corpo, ensiná-lo a estar em sociedade e mesmo a seguir certos gostos. No final, esperamos perceber de que forma a dança contribui para definir o “eu” e o “outro”, não já numa distinção de género e idade mas de dimensão social.

Regressando à selecção de termos que, nos tratados portugueses, identificam os seus destinatários, vamos encontrar, agora, expressões reveladoras da qualidade dessas personagens. Natal Jacome Bonem é o único a oferecer o seu trabalho a «toda a Nobreza Portuguesa» e, seguindo de perto o tratado-modelo de Pierre Rameau – *Le maître à danser* (1ª ed. 1725) é um dos mais completos a conciliar o ensino da dança com regras de postura e cortesia –, a obra de Bonem é das que contém mais observações sociais.⁹¹ No entanto, a nobreza é apresentada menos como destinatário do que enquanto ponto de referência ao leitor: «o modo, que tenho dito, parece-me mais gracioso, e dá mayor ar, e são aquellas, que estão mais praticadas entre todas as primeiras pessoas de distinção.»⁹²

Comecemos por perceber qual o valor desta “nobreza” com a qual se relacionam os tratados de dança. Como já foi discutido anteriormente, transmite-se um ideal de cortesia, baseado na etiqueta de uma “sociedade de corte”, categoria conceptual criada por Norbert Elias identificadora de um microcosmos da sociedade que se organiza de acordo com uma relação de proximidade com o rei, o primeiro cortesão.⁹³ Essa relação exige uma disciplina de

⁹¹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, folha de rosto. Exemplo oposto, talvez pelo seu diferente conteúdo, é o de Julio Severin Pantezze que não inclui nenhuma expressão deste tipo no seu texto, apenas as licenças afirmam, prontamente, que se trata de uma obra «de que a Nobreza faz as suas delicias». J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. LXII.

⁹² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 63.

⁹³ Cfr. Norbert ELIAS, *A Sociedade de Corte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995. Bonem inclui mesmo um capítulo sobre: «Da boa moda, que se deve observar com cortezia em os bayles a Regrados». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 86-96.

conduta própria e um domínio da etiqueta que controla a dinâmica entre cortesãos, de estatuto igual, superior ou inferior.⁹⁴

A diferença de estatutos sociais pode estabelecer-se na relação entre o nobre e o centro da corte, isto é, o rei. Assim sendo, estando a corte portuguesa fixa na capital do reino, há uma forte identificação entre o topo da nobreza e a cidade de Lisboa, encontrando-se aqui a “primeira nobreza de corte” ou, cada vez mais, os “titulares” – «O tratamento já temos dito que era falarem estes senhores aos títulos por Excelência, que são Grandes em Portugal, e aos fidalgos e biscondes por Senhoria.»⁹⁵ Ou se nascia nobre, ou se ganhava o estatuto, o que era comum acontecer com aqueles últimos, que ocupavam a base da hierarquia nobiliárquica. Apesar do seu alargamento ao longo do século XVIII, é inabalável a diferença de prestígio entre a “nobreza civil ou política”, pessoal e não hereditária, e o facto de se ser nobre, plenamente – a “nobreza natural”. Acredita-se que é um estatuto de carácter, mas devedor, igualmente, de uma educação específica, isto é, de uma ideia de criação. A dinâmica social à volta deste grupo durante o século XVIII assenta, como já veremos, na vontade de incorporar essa ideia de criação, pessoal e própria à vida de um nobre, transformando-a em algo externo, capaz de formar e moldar quem procura ascender socialmente.⁹⁶

Assim, o depositário mais verdadeiro do modelo nobiliárquico inspirador desta dinâmica continua a ser a nobreza de corte. Nas palavras de Raphael Bluteau, «corte» define-se como um «ajuntamento de gente, porque para a Corte todos se chegam, ainda que sejam muy poucos, os que na Corte cabem».⁹⁷ Este carácter selectivo torna-a num espaço de instrumentalização do poder com um modo de vida particular. É fundamental saber estar num ambiente palaciano onde eram frequentes os momentos de exibição do estatuto social e

⁹⁴ No ensino das cortesias, os tratados portugueses reforçam sempre que as diferenças na sua execução justificam-se «segundo a qualidade da pessoa». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 6 e N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 52. A etiqueta, para além de uma forma de exibição dos diversos estatutos sociais e das relações de poder é, em si, um acto de poder – é uma forma de reconhecimento e de conhecimento. A crescente regulamentação das precedências e das formas de tratamento, sobretudo entre os séculos XVII e XVIII, está visível, como já foi apontado, em diferentes memórias e relatos da época, demonstrando o peso dessa conduta na vida de corte. No dia da aclamação de D. João V, o 1º conde de Povolide registou nas suas memórias alguns problemas respeitantes à hierarquia: «Houve duas questões neste dia, a primeira foi entre as damas do Paço e a Duquesa de Cadaval velha, que lhe queria preceder, estando na janela com sua nora, a Senhora D. Luiza, que havia estar na janela imediata à janela da Senhora Infanta D. Francisca vendo a aclamação. Dizião as damas que não tinha dúvida a que lhe precedesse a Senhora D. Luiza, filha d'El-Rei D. Pedro, mas não a Duquesa do Cadaval nem suas filhas que tãobém parece que querião estar com ela.» Cfr. T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 192.

⁹⁵ Idem, *ibidem*, p. 245. A vivência na Corte permite também a concessão de diversos privilégios criados com base na etiqueta, redefinindo posições e influências entre os titulares: num sarau «Detrás da cadeira d'El-Rei estava em pé o seu Camarista de somana, que era então o Marquês de Aleg[r]ete moço, e detrás da cadeira do Senhor Infante D. Francisco o seu Camarista de somana, que era então D. Rodrigo de Lencastre». Idem, *ibidem*, p. 211.

⁹⁶ Sobre este tema, consulte-se, entre outros: N. G. MONTEIRO, «Poder senhorial, estatuto nobiliárquico e aristocracia» in *História de Portugal*, José MATTOSO (dir.), vol. IV, *O Antigo Regime (1620-1807)*, António Manuel HESPANHA (coord.), Lisboa: Editorial Estampa, s. d., pp. 333-379 e Idem, *O crepúsculo...*, cit., 1998.

⁹⁷ R. BLUTEAU, «Corte» in *Vocabulário...*, cit., t. II, 1712, p. 576.

do poder de que cada um desfrutava, pois não bastava ser cortesão, havia que saber parecê-lo.⁹⁸

É no conjunto de saberes criadores da imagem de nobreza que entra a dança. O corpo do cortesão torna-se num meio de ostentação simbólico do poder individual e de grupo – uma construção pessoal mas que visa uma representação pública. Para além da utilidade da prática das danças em voga e da encenação de poder que um baile ou bailado pode oferecer, também já observámos os diferentes contributos da dança ao nível da atitude (postura e movimentação), do comportamento (cortesias, relação cavalheiro/senhora) e do aspecto (vestuário e adereços). Em virtude de classificar socialmente, a dança é encarada como uma disciplina necessária e uma arte fundamental, tanto na educação como na sociabilidade nobres, o que nos leva a assumir que um cortesão é um estudante, praticante e espectador de dança. Mas, encarado como a personagem ideal na vivência das danças de corte, seria ele um leitor e estudante dos tratados? Responderão estes a uma procura por parte do espaço cortesão? Ou mesmo da restante nobreza?

É possível que os cortesãos pudessem contactar com os tratados através dos mestres de dança da corte, pois não é crível que se instruissem nesta arte da sociedade apenas através de um manual. Para além de que a sua formação ao nível da postura e da etiqueta, como suposto pelo ideal da criação, se baseava, fundamentalmente, na observação dos seus pares. O controlo da aprendizagem também dependia da própria apresentação, sujeita, por sua vez, à auto-observação e ao olhar alheio. Desta forma, podemos ponderar o facto de ser a nobreza ausente do espaço da corte uma das reais interessadas nas publicações em dança. Na impossibilidade de contactar com o centro irradiador do bom modo cortesão, podia confrontar-se com o modelo ditado pela literatura, que fixava costumes ou informava sobre novidades. Será este, muito provavelmente, o caso já referido do manuscrito de Felix Kinski dedicado a D. Manuel de Figueroa, membro de uma das famílias mais ilustres do Porto. O registo da dança, neste caso, foi um meio de fixar um conhecimento prévio, pois este manuscrito não ensina a dançar, apenas anota coreografias de danças em voga.⁹⁹

⁹⁸ José da Cunha Brochado descreve desta forma Mr. Le Grand, secretário da embaixada do Abade de Estrées: «Que erão summamente pobres, e que não tinham frequencia na Côrte, nem trato, em que aprendessem as Artes de um Cavalheiro, as quaes para elles erão totalmente desconhecidas como se forão creados em um monte, ou aldeia.» José da Cunha BROCHADO, *Memórias de José da Cunha Brochado*, Mendes dos REMÉDIOS (antol. e estudo introdutório), Cascais: Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 1996, p. 12.

⁹⁹ Cfr. BPMP – n.º geral 1394: «Choregraphie...», cit., 1751; e Manuel José da Costa Felgueiras GAYO, «Figueroas» in *Nobiliário de famílias de Portugal*, vol. V (tomos XIII, XIV e XV), 3ª ed., Braga: Carvalhos de Basto, 1992, pp. 90-95. Até «ao início do século XIX todos os titulares residiam em Lisboa e, juntamente com as mais importantes casas da “primeira nobreza”, configuravam uma categoria social que se distinguia da “nobreza das províncias”.» O que pretendemos realçar é o facto de esta encomenda tão singular vir, precisamente, de fora daquele que era o principal centro cultural do reino, compreendendo como o manuscrito poderá ter colmatado essa distância. Maria Alexandre LOUSADA, *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*, Lisboa:

A oferta da obra de Bonem à Nobreza portuguesa continua a ser válida neste contexto, mas ganha outros contornos. A menção na folha de rosto é, principalmente, um chamariz para o público, uma marca de prestígio ao conteúdo do livro. São os próprios tratados de dança portugueses que acabam por nos identificar os seus leitores previstos. Reflexo de uma sociabilidade nobre que deixa de ser exclusiva ao espaço da corte, como em breve estudaremos, os destinatários aparecem descritos, na folha de rosto, não como cortesãos, mas como «qualquer classe de pessoas».¹⁰⁰ Isto é, os próprios tratados tornam-se num espaço que promove esta interacção social e que depende dela para a sua circulação. Como veremos, a prática da dança é comum em diferentes contextos sociais, o que pressupõe que um mesmo género literário nela inspirado possa interessar a distintos públicos. Ao ser colocado à venda, um tratado fica, teoricamente, disponível à generalidade dos grupos sociais, deixando de haver controlo sobre quem o compra e, muito menos, sobre quem o lê.

Apesar de sabermos que a oralidade é uma forma indirecta de divulgação do conteúdo dos tratados de dança – por exemplo, no contexto de uma aula, em que o mestre lê para o aluno –, os autores destas obras dirigem-se, directamente, ao leitor, ou seja, não contam com um intermediário para chegar à pessoa interessada – «ò tu que tens lido».¹⁰¹ A leitura vai implicar uma relação necessária entre alfabetização e esta forma de acesso à dança. Contudo, a categoria de “público leitor de dança” não facilita a sua delimitação social. Reinhard Wittmann, no estudo que dedica à leitura no século XVIII, sobretudo no espaço urbano, afirma que ela «devient un processus individuel indépendant du niveau social. L'appartenance à une couche sociale n'est pratiquement plus un critère pour accéder à la lecture», assim como também o são cada vez menos as condicionantes do género sexual. Não só se defende a inclusão da leitura na melhor educação feminina, como, na realidade, a mulher nobre ou burguesa detém mais tempo livre para a ela se dedicar do que o cavalheiro.¹⁰²

Assim sendo, o grupo social que melhor tira proveito desta cultura, da experimentação e da emancipação que a leitura promove, são os estratos médios e elevados da sociedade urbana, designada, de um modo global, por burguesia. Nela, é possível encontrarmos as «pessoas honestas e polidas» ou «pessoas civis [...] de bem» a quem os tratados se dirigem, isto é, letrados (profissionais liberais, administrativos), grandes comerciantes e financeiros,

tese de doutoramento em Geografia Humana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995, p. 63.

¹⁰⁰ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760.

¹⁰¹ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, p. 60.

¹⁰² Reinhard WITTMANN, «Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle?» in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Guglielmo CAVALLIO; Roger CHARTIER (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 362. Para uma referência ao contexto português, consulte-se: Ana Isabel BUESCU, «Cultura impressa e cultura manuscrita em Portugal na Época Moderna. Uma sondagem» in *Memória e poder. Ensaio de história cultural (séculos XV-XVIII)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000, pp. 29-48.

possuidores de uma educação cuidada e de alguma riqueza, necessárias para o cultivo da arte da dança.¹⁰³

Os atributos que caracterizam os leitores, como “honestidade”, “polidez” e “civildade” – o que remete para a designação de “literatura de civildade”, apropriada aos tratados de dança – são reflexo do contexto social de finais do Antigo Regime. O ideal de cortesia vai dando lugar a estes termos caracterizadores de novas formas de sociabilidade, que são cada vez menos exclusivas da corte e cada vez mais “mundanas”. Não implica isto uma nova ordem social, mas antes um maior contacto e relacionamento entre diferentes estratos sociais e um acesso mais facilitado, mas não isento de controvérsia, a símbolos e práticas de distinção. Apesar de tratarmos do tema da sociabilidade mais adiante, refira-se que certos espaços e, fundamentalmente, certas práticas eram partilhados por nobres, burgueses, mas também por alguns estrangeiros e militares.¹⁰⁴ O círculo de convívio dos grandes permanecerá bastante elitista, mas já não lhe é exclusivo o gosto pelas artes da sociedade – a dança, a música, o teatro, a conversação e o jogo –, pois a sociabilidade burguesa procura incorporar os padrões culturais distintivos da nobreza. Gorani, aquando da sua estada em Portugal, comenta que «raramente os Grandes do Reino ofereciam banquetes, embora fossem frequentemente jantar a casa dos comerciantes opulentos ou na residência dos ministros estrangeiros» – a visibilidade do outro, possível neste convívio, permite a circulação da imagem nobre.¹⁰⁵

Para melhor entendermos este contexto social é importante relacioná-lo com as consequências do terramoto de 1755, com a dinâmica política do futuro marquês de Pombal, com as comunidades crescentes de negociantes estrangeiros, entre outras circunstâncias.¹⁰⁶ A reconstrução de Lisboa dá espaço ao protagonismo da burguesia que, valendo-se da sua formação e condições financeiras, ganha influência política, enquanto o poder simbólico da

¹⁰³ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, folha de rosto; *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. V.

¹⁰⁴ Em 1787, o inglês William Beckford ao escrever sobre o baile dado pelo conde de S. Vicente, anota, com alguma crítica, que o «seu palácio é, talvez, o único em Portugal onde a gente das mais baixas classes tem ocasião de dançar, de se divertir e de namoriscar com a da mais alta nobreza.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 159.

¹⁰⁵ G. GORANI, *Portugal...*, cit., 1992, p. 136. Este homem, próximo de Sebastião José de Carvalho e Melo, ministro do rei D. José I, enumera os conhecimentos que adquiriu aquando da sua permanência no Porto: «entre senhoras de qualidade, burguesas, bem como entre fidalgos, padres, monges e militares de terra e de mar. [...] Frequentei todas as assembleias, nas casas nobres, nas do comércio e da burguesia». Esta diversidade de contactos também será facilitada face à distância ao centro da corte, onde reinará maior formalidade. Idem, *ibidem*, p. 180. No estudo de Daniel Tércio sobre a dança no espaço da corte, o autor afirma: entre 1755 e 1775, o «público que tinha acesso aos teatro de corte era evidentemente seleccionado, mas ainda assim razoavelmente heterogéneo: bastava ser fidalgo, homem de negócio, nacional ou estrangeiro, dignitário eclesiástico, ou quadro da administração pública; a autorização para assistir aos espectáculos era também alargada aos criados de Suas Magestades e aos criados partidistas.» D. TÉRCIO, *História...*, cit., 1996, p. 186. Semelhante situação de contacto social ocorreria nalguns teatros públicos.

¹⁰⁶ Sobre estes temas, consulte-se, entre outros: M. A. LOUSADA, *Espaços...*, cit., 1995; M. A. T. G. da CÂMARA, *A arte...*, cit., 2000 e A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002.

aristocracia foi, logicamente, prejudicado pela catástrofe. São estes novos grupos influentes que vão preenchendo a base da pirâmide nobiliárquica, ganhando estatuto de fidalguia. Era uma nobreza pessoal, não de sangue, como apontado, mas de valor e virtude. Os destacados membros da burguesia ambicionavam assim a única identidade de grupo à qual reconheciam estatuto de dignidade: a nobreza. No entanto, os valores transmitidos nesta literatura de civilidade reconhecem-se, como ela própria afirma, nas «pessoas de bem», dispersas entre «qualquer classe de pessoas», claro está que à exceção do “povo”.

Neste contexto, o prestígio e o interesse da tratadística da dança reside na posse do conhecimento de uma arte da sociedade civil, isto é, de um modelo nobre mas em que «o uzo do mundo he o mayor Mestre».¹⁰⁷ O seu valor está na possibilidade de transmissão e circulação de algo que costumava ser apanágio de um espaço e grupo restrito para uma multiplicidade de ambientes e personagens. José Tomás Cabreira, no prólogo ao leitor, justifica a necessidade da publicação: «A muitas destas mesmas pessoas [as pessoas civis] lhes he menos decente concorrer a casa dos Mestres; outras se achão destituídas de posses para os chamar à sua».¹⁰⁸ Desta forma, a compra dos tratados de dança é justificada por razões opostas: por um lado, por decência, o que remete a um estrato social mais elevado, por outro lado, por falta de posses, o que se coaduna com uma condição mais baixa. E o que pretendirão, realmente, estes leitores com tais obras?

No tratado de Bonem lê-se que «não se deve olhar a dança como hum exercicio unicamente inventada para o gosto: mais me parece, que [...] da Dança [...] os homens tem buscado de todo o tempo a tirar utilidade do que só o gosto os tem feito inventar.» Ora, essa utilidade ganha-se quando os leitores souberem «distinguir[-se] do vulgar», o que para a burguesia era entendido dentro da dinâmica social de imitação e ascensão de estatuto.¹⁰⁹ O contexto social e político atrás referido vem promover a dança como agente de classificação, mas também de aproximação. A dança contribuía para a vontade de “parecer ser nobre”, porque é uma arte profundamente física e visual, respeitadora de códigos e criadora de imagens. Todavia, na construção de identidades, é inevitável o choque entre o modelo e a realidade, porque é inevitável o confronto social.

Os próprios tratados reflectem o problema da adequação das pessoas ao grupo e ao espaço, como acontece nos bailes pela «facilidade, que todo o mudo tem de se introduzir», onde se «encontraõ numeros de pessoas, as quasi a mayor parte inchados de hum certo não sei que, e comprezumpção de alguma distincção, mais pouco civilizados, tomaõ não obstante

¹⁰⁷ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 84.

¹⁰⁸ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. V.

¹⁰⁹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 5 e 60.

licença, que tira toda a boa ordem, que se deve observar».¹¹⁰ Semelhantes à advertência do tratado de Bonem, encontramos algumas críticas no diário da estada do inglês William Beckford em Portugal durante o reinado de D. Maria I: «A noite passada esse simplório do Conde de Vila Nova [...] abriu os jardins à gentilha de Lisboa. [...] Havia um coreto muito tosco para dançar e as modistas, costureiras e damas de companhia da cidade se exibirem nos *cotillons* com o duque de Cadaval e alguns outros jovens da primeira sociedade, gente que só se sente bem na companhia de pessoas ordinárias.»¹¹¹

São dois os pontos de crítica nestas citações. Por um lado, a difícil preservação do bom modo num grupo abrangente e heterogêneo e, por outro, a consequente degeneração do estilo de vida exigido à nobreza. Neste contexto, em redor da prática da dança, vão discriminar-se alguns comportamentos e imagens criticados tanto nas personagens ideais da dança como nos seus leitores reais.

As observações assentam frequentemente na não adequação da imagem ao valor da pessoa, independentemente do seu estatuto. A maioria dos viajantes estrangeiros, sobretudo na segunda metade do século XVIII, é dura para com a nobreza portuguesa: «Os cortesãos [...] caracterizam-se por uma pose canhestra, completa nulidade de sentimentos, de opiniões, de actividades. [...] Não existe nesta corte aquela gentileza delicada, o à-vontade, as boas-maneiras, a linguagem elegante, fácil, ligeira, nem tão-pouco o aspecto nobre e descontraído, a graça honesta e discreta, que distinguem muitas cortes europeias.»¹¹² Depreende-se a não incorporação dos ideais de civilidade, desse cultivo das Belas-Artes, de uma educação superior e de uma sociabilidade mais urbana. Sem dúvida que a visão do estrangeiro é normalmente preconceituosa e com um forte olhar de superioridade, como é o caso desta descrição da corte do príncipe regente D. João, em 1796, realizada por Carrère. Porém, uns anos antes, também alguns portugueses dirigiam críticas à «Nobreza rica, [...] soberba, ocioza», nas palavras de Ribeiro Sanches (1699-1783).¹¹³

Como será bem perceptível na leitura destas páginas, para a prática da dança de corte (aprendizagem e apresentação) é necessário um certo nível de riqueza e disponibilidade de tempo. Mas, atente-se como a crítica de Ribeiro Sanches transforma essas características dos estratos superiores em vícios condenáveis, como a “soberba” e a “ociosidade”. Se acerca desta última já tecemos algumas considerações, percebemos agora como a soberba se pode

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 88.

¹¹¹ W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 76. *Cotillon* é uma contradança francesa com 4 ou 8 pares, dispostos em quadrado.

¹¹² J. B. F. CARRÈRE, *Panorama...*, cit., 1989, p. 54.

¹¹³ António Ribeiro Sanches, *Cartas sobre a educação da Mocidade* (1760) cit. in Jorge CRESPO, *A história do corpo*, Lisboa: Difel, 1990, p. 483.

tornar numa ostentação desmedida e inapropriada ao ganhar forma na apresentação do corpo, isto é, em termos de vestuário e acessórios, mas também pela pose e gestos afectados.¹¹⁴

O ridículo na dança surge, muitas vezes, deste exagero ostensivo, que, na verdade, serve objectivos próximos nos diferentes grupos sociais. Se os grandes da nobreza recorrem ao luxo como forma de distanciação da restante elite urbana, esta servia-se dos mesmos símbolos de riqueza como meio de encurtar tal separação. Como afirma António Filipe Pimentel, na origem das pragmáticas que procuram conter a ostentação, reside «não apenas a condenação simples do luxo como elemento economicamente nocivo, mas a ideia de combater nele um factor perigoso de nivelamento social». A crítica atrás citada foca o luxo como um uso inútil da riqueza. A sua regulamentação legal aproveita, igualmente, para combater o desejo de imitação social.¹¹⁵

A crítica à posse imoderada de bens materiais também vai estar presente em alguma literatura de tom satírico. As personagens criadas nestes textos contribuem para a caracterização de um certo público leitor da tratadística da dança, sobretudo da figura feminina, principal incentivo ao universo da moda. Assim se confirma na obra de Frei Lucas de Santa Catarina, *Anatomico Jocosso* (1752): «A Verdadeira Senhora [...] ha de ter infallivel noticia das modas Inglezas, Alemãs, Francesas, e Holandezas [...]. E para que lhe seja menos custoso o saber destes enlaçados enfeites, terá uma amiga no Paço para a informar de todas as modas; pois he a base, donde sahe todo o genero de invenção da moda legitima».¹¹⁶ Primeiro, regressamos à ideia base dos centros criadores e irradiadores da moda – o estrangeiro e a corte. Depois, o autor enumera tudo o que contribui para a construção da imagem feminina da moda¹¹⁷: o vestuário – o «justilho», o manto, a saia que deve cobrir os pés, mas não de forma a «que se lhe não vejaõ os çapatos»; os acessórios – o laço, a mosca e «naõ falte leque com que se abanar, porque toma-se melhor sentido»; a *toilette* – o toucado «bem riçado», a cabeça «bem apolvilhada», o rosto «bem polido»; a postura – um «andar severo», uma «voz de falsete sumido», «cara severa, e aspecto senhoril» ou mesmo «cara de nojo, que faz afidalgar

¹¹⁴ Num sarau no paço, pelo primeiro aniversário da infanta D. Maria, filha de D. João V: «Suas Magestades e Altezas sentados em cadeiras, e as damas e donas e outras fidalgas nas alcátifas na casa. Todos os que dançarão ião cubertos de diamantes, em diferentes trajos.» T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 240. O aristocrata inglês William Beckford ao descrever a visita que fez a casa de um comerciante português, espanta-se com a sua própria atitude: «Não sei que diabo é que me aconteceu, mas o certo é que rodei duas ou três vezes sobre os calcanhares, me sacudi uma centena de vezes, me queixei do calor e do frio, do vento e da poeira, e que, passado um quarto de hora de torcer-me e de inquietar-me, deixei a família provavelmente convencida de que eu era um dos altivos e presunçosos bonifrates do universo.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 65.

¹¹⁵ A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002, p. 46. «Assim, o conceito do luxo cria uma taxonomia de destinatários e não uma taxonomia de objectos, úteis ou supérfluos. É o contexto da posse que define o tipo de consumo e não a posse em si.» N. L. MADUREIRA, *Inventários...*, cit., 1989, p. 209.

¹¹⁶ Frei Lucas de SANTA CATARINA, *Anatomico Jocosso, que em diversas operações manifesta a ruindade do corpo humano, para emenda do vicioso*, Tomo II, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1752, p. 276.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 271-286.

muito» ou «ar de rizo na cara, que faz as feições agradáveis»¹¹⁸; certos apoios fundamentais – as criadas, a sege, o espelho¹¹⁹; e algumas virtudes – «saber tocar viola e cantar, ou dizer que sabe cantar». Tudo isto, por fim, transforma-se segundo diferentes situações: «Terá sege, em que vá á Missa; e só quando for a alguma festa de tarde irá a pé com suas criadas, e então irá com todo o ornato».

Abriremos, aqui, um parêntesis para referir a importância do pessoal doméstico num contexto urbano de nível médio a elevado. Há que ter em conta, primeiro, a heterogeneidade do grupo, equivalente a uma certa hierarquia pela variedade da sua situação de trabalho (no que respeita, por exemplo, ao pagamento, alojamento e duração), pela sua origem e meio onde servem (desde servidores nobres a pajens na corte¹²⁰ e a galegos a trabalharem em casas burguesas). Diferentes funções e títulos correspondiam, de igual modo, a uma diferente intimidade com o senhor da casa – um “criado” era alguém que tinha vivido, crescido e sido educado na casa em que servia, tornando-se, normalmente, no camareiro, a função mais reputada da casa porque mais próxima ao senhor ou senhora. Como afirma António Camões Gouveia, a vida diária de um criado «situava-se no desempenho de funções, ao mesmo tempo que no consentimento de atitudes e formas de agir que só eram possíveis porque os criados existiam.»¹²¹ Aos de condição superior, cabia-lhes menos as funções de servir do que as de representação nas ocasiões de sociabilidade da casa. Nesta perspectiva, uma cuidada e diversificada formação pessoal podia ser uma mais valia na hierarquia doméstica. Sendo símbolos de riqueza e ostentação, eram eles próprios uma imagem a ser construída seguindo as referências do estrato social da casa que serviam, ou do estrato que esta pretendia assumir. Mas para quem servia, o estatuto da casa era também uma oportunidade de prestígio pessoal,

¹¹⁸ No que concerne à expressão do rosto, lembramos as advertências de Bonem, já citadas, referentes ao modo como uma senhora deve levar a cabeça, onde criticava certas posturas que indicassem qualidades morais menos positivas. Neste relato sarcástico, aconselha-se precisamente o que vem condenado no tratado de dança.

¹¹⁹ O espelho torna-se objecto essencial para o culto da aparência. O texto de Frei Lucas de Santa Catarina é, na realidade, dedicado ao «Senhor D. Toucador [...] pois só V. Senhoria mostra o que he moda». Neste móvel se guardam os adereços da *toilette* feminina e pode a senhora «enfeitar-se» logo, olhando-se ao espelho que nele está incorporado. Frei L. de SANTA CATARINA, *Anatomico...*, cit., 1752, pp. 271-272. No tratado de Jacome Bonem também surge a menção ao espelho. Pede-se às senhoras «que se ponhão diante de hum espelho de vestir, e que [...] andem alguns passos, observão o modo de bem andar [...] e se encontraraõ com outro ar». Este pormenor poderá ser indicativo da origem francesa do tratado. Nuno Luís Madureira, no estudo que dedica ao mobiliário das habitações citadinas, verifica que, enquanto o toucador se torna num móvel presente e «penetrando em meios sociais cada vez mais amplos», o espelho de vestir será ainda ao longo do século XVIII uma peça sofisticada e muito rara. N. L. MADUREIRA, *Cidade: espaço e quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 232.

¹²⁰ O gosto pelo exotismo também era um factor de distinção nobre no que toca ao pessoal doméstico. «No camarote de boca estava a afectada condessa de Pombeiro, cujos claros cabelos e pelo cor de cera faziam um curioso contraste com a negra tez de dois pajenzinhos pretos encarrapitados junto a ela, um de cada lado. É de bom-tom, actualmente, nesta corte andar-se rodeado de pretinhos africanos, quanto mais hediondos melhor, e vesti-los o melhor que se possa. A soberana dá o exemplo». W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 143.

¹²¹ António Camões GOUVEIA, «Estratégias de interiorização da disciplina» in *História de Portugal*, vol. IV, cit., s. d., p. 419.

o que leva a supor que a individualidade dos domésticos acabava por ser influenciada pelo estilo de vida do seu senhor, imitando-o na aparência que o próprio criado ajudava a criar. Assim sendo, é possível considerá-los como um dos grupos interessados na leitura das regras de etiqueta e na arte de sociedade transmitidas pelos tratados de dança.¹²²

Regressando à figura descrita por Frei Lucas de Santa Catarina, ela é composta ao pormenor com a inclusão de vários detalhes já observados. O ridículo aparece na maneira afectada da sua apresentação. Não há a interiorização de nenhum sentimento de qualidade respeitante ao estatuto social, pois a crítica assenta na imposição de tudo o que é exterior, artificial e exagerado. Tanto se critica a forma como estes símbolos se sobrepõem ao ideal de criação da alta nobreza, como a forma pela qual as elites urbanas ascendentes a eles recorrem como indicativos de qualidade e de distinção.

O que este autor nos descreve é, afinal, a personagem da “bandarra” ou da “peralta”, que representa o uso de uma imagem exagerada com vista a um destaque social e em que o “parecer ser” não corresponde ao “ser”. O baile é o momento propício para este jogo de imagens, pois junta-se-lhe a movimentação do corpo e a correspondente crítica. Na descrição do baile que surge no artigo já referido do periódico *O Anónimo*, lê-se que uma dama, convidada para dançar, cumprimenta o cavalheiro «com uma mesura tão chata que disse comigo: “Esta é galante! Levanta-se da cadeira para se sentar no chão, que diabo de mesura será esta”?». ¹²³ Também já vimos como este artigo nos descreve a versão masculina do “peralta” com todos os sinais exteriores de ostentação masculina – a fivela no sapato e o chapéu, entre outros.¹²⁴ A fivela era um dos adereços mais apreciados na crítica social porque, se inicialmente era um acessório de luxo (por ser de prata, ouro ou pedras preciosas), acabou por se banalizar e tornar-se num verdadeiro emblema popular. O seu uso extravagante foi particularmente notado nalguns sainetes sobre peraltas em bailes: por serem as fivelas «do

¹²² «A burguesia foi contagiada por este luxo de criadagem; os simples particulares mantêm igualmente um número excessivo de criados, escalonados em idênticas categorias às das casas nobres.» J. B. F. CARRÈRE, *Panorama...*, cit., 1989, p. 35. Para um maior esclarecimento sobre o tema, consulte-se: N. L. MADUREIRA, *Lisboa. Luxo e distinção. 1750-1830*, Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990; S. CHANTAL, *A vida...*, cit., s.d. e Claude PETITFRÈRE, *L'oeil du maître. Maîtres et serviteurs, de l'époque classique au romantisme*, Bruxelas: Éditions Complexe, 2006.

¹²³ *O Anónimo...*, cit., 1979, p. 262.

¹²⁴ Relembrando o modo correcto de usar o chapéu, acrescentamos alguns conselhos dos tratados que nos indicam como esta peça deveria ser das que mais contribuía para compor ou ridicularizar a imagem do cavalheiro: «O levalllo muito para trás, faz parecer hum homem mentecato; e muito para diante, dá hum ar de tristeza, e de pensativo, e em lugar de o levar como se diz, fará parecer hum homem modesto, e temperado.» Repare-se como estes dois últimos adjectivos são precisamente o contrário do que qualifica um peralta. N. J. BONEM, *Tratado...*, 1767, p. 49. Numa passagem acrescentada pelo próprio José Tomás Cabreira, pede-se ao cavalheiro para tirar o chapéu de forma a que a copa não fique virada «para fóra, em fórmula de pedir esmola, como fazem alguns». É de sublinhar ser esta uma crítica exclusiva para o leitor português. *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 5.

tamanho das que se usão nos correões das carruagens», prendiam-se nas tábuas do salão enquanto o peralta dançava, atirando-o «de quatro patas» para o chão.¹²⁵

Esta figura, pelo potencial de crítica social que está subjacente à sua construção, encontra-se bem presente na literatura de cordel da segunda metade do século XVIII. Veja-se, como exemplo, o entremez intitulado *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*, onde a personagem principal, o peralta Armelindo, é confrontada com a sua realidade de simples vendedor. Nele encontramos a vaidade na apresentação social e o esforço na aprendizagem das artes mundanas: contrata os serviços de um mestre de dança e de línguas e paga a indumentária do seu arrieiro, tudo para poder atender às ocasiões «de sociedade», como o convite que surge para «uma função no dá fundo, [onde] vão lá Madamas de truz, oh caspite, que mantas, que chapeos». Porém, como «castigo bem merecido», ao ser acusado de esbanjar o dinheiro do seu tio para cumprir estes desejos de distinção social, o peralta é obrigado a reassumir a sua imagem humilde, tendo de rejeitar todos os atributos de uma riqueza e posição social que, na realidade, não possuía.¹²⁶

O que pretendemos mostrar com estes exemplos é o confronto social relacionado com a figura do peralta. Sem dúvida que, no decorrer do século XVIII, este embate se agudiza no contexto da sociabilidade mundana, que cria a ilusão de aproximação e homogeneização social. No entanto, a sociedade de Antigo Regime mantém-se conservadora na sua hierarquia e nos seus símbolos identificadores. Nuno Gonçalo Monteiro apelida estas novas sociabilidades da «ilusão dos salões». Promove-se uma certa troca cultural, sobretudo de iniciativa burguesa, e um convívio entre diferentes estratos, aceitam-se novos espaços e práticas, como ainda veremos, mas a aristocracia colocava-se sempre numa posição de superioridade e mesmo de sobrançeria relativamente ao esforço que as novas elites urbanas tinham de prestar nesta dinâmica social.¹²⁷

A dança contribui, por fim, para a criação de gestos definidores, ganhando o corpo diferentes atributos de acordo com a qualidade do grupo a que o indivíduo pertence e do papel social que este concede à prática da arte.¹²⁸ A literatura de civilidade, onde se inscrevem os tratados de dança, veicula formas de controlo do corpo que evidenciam ou modificam a

¹²⁵ *Cartas sobre as modas* cit. in notas de rodapé de *O Anónimo...*, cit., 1979, p. 262. Sobre a temática dos acessórios do vestuário masculino, consulte-se N. L. MADUREIRA, *Inventários...*, cit., 1989, p. 200 e Idem, *Lisboa...*, cit., p. 23.

¹²⁶ *Novo entremez intitulado O castigo...*, cit., s.d., p. 9.

¹²⁷ Segundo o historiador, a «ilusão dos salões [...] significa, finalmente, que não era esse o terreno decisivo por onde passava a construção das identidades e das distinções sociais, pelo menos ainda nos primeiros anos de Oitocentos.» N. G. MONTEIRO, *O crepúsculo...*, cit., 1998, p. 425.

¹²⁸ Gorani descreve o embaixador de Espanha da seguinte maneira: «ele, na pequenez da sua estatura que a nobreza de maneiras e as suas representações cheias de dignidade corrigiam, ocultava penetração agudíssima.» G. GORANI, *Portugal...*, cit., 1992, p. 84. O nobre uso do corpo é capaz de encobrir limites ou características físicas, como se de um acessório à indumentária se tratasse.

marca da categoria social que se supõe impressa na apresentação de cada um. Ao auto-controlo do corpo ideal, aristocrático, vai-se comparar outro, de dimensão burguesa. Contudo, por preconceito social, um será identificado com o “ser natural” e outro com o “estar afectado”. O corpo modelo é, sem dúvida, o de uma minoria privilegiada, mas na promoção do ensino e da prática da dança, como descreveremos de seguida, confirma-se a possibilidade de alargar um saber elitista aos leitores reais que aqui analisámos.



Fig. 48 e 49. Colocação do par para as cortesias do início da dança, segundo o tratado traduzido por Cabreira (1760), em cima, e o de Jacome Bonem (1767), em baixo. Relativamente ao modo de dar a mão, acompanhe-se a leitura das imagens com a seguinte descrição de William Beckford: «Depois [D. Pedro, filho do marquês de Marialva] dançou um minuete com sua irmã D. Henriqueta, diante da Rainha, e sempre na mais glacial compostura. Nada faz perder o ânimo a este esperançoso moço. A irmã, embora visivelmente embaraçada com a augusta presença, dançou com imensa graça, oferecendo a mão com essa modesta dignidade que nenhum mestre de dança sabe ensinar, pois é o resultado de uma mistura de nobreza, de candura e de inocência.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit, 1983, p. 160.

4.2. Espaços e tempos

4.2.1. A aprendizagem

Tendo reflectido sobre as principais personagens relacionadas com o contexto da tratadística da dança, cumpre-nos agora estudar a sua influência na prática da dança, desde a aprendizagem à apresentação. Sendo a dança uma arte social, performativa e efémera, é-lhe inerente a exibição do esforço, a sua sublimação, ou seja, a interpretação privada ou pública de uma prévia aquisição dos conhecimentos técnicos, conjugada num determinado tempo e espaço. Se assim não fosse, resumir-se-ia a um mero exercício físico.

A parte central do nosso trabalho versa sobre o ensino da dança através do registo material escrito, mas tem-se destacado, como os próprios tratados aconselham, a conjugação de diferentes formas de aprendizagem: a escrita com a oral, ao que corresponde a leitura do livro sob a orientação de um mestre ou a estrutura de uma escola. Onde, quando e como se verificam estas experiências são as três perguntas a que procuraremos responder ao longo das próximas páginas.

Como tem sido demonstrado, a dança aprende-se porque ganhou estatuto de disciplina nobre e, por essa mesma razão, ela necessita de ser ensinada pois adquiriu uma técnica específica que a distancia do universo popular e a identifica com a educação cortesã e com uma ideia de modernidade no que concerne ao estudo do corpo.

O centro depositário e difusor deste saber encontra-se na corte régia, sendo esta, simultaneamente, um espaço de aprendizagem e de apresentação. Concentremo-nos na sua primeira função e relembremos o que já foi discutido sobre este assunto. Saber dançar e, conseqüentemente, saber estar por si e com os outros, faz parte da figura cortesã. A evolução destes conhecimentos faz-se pela observação dos pares e, fundamentalmente, pelo exemplo do rei, como “primeiro cortesão”, mas também conta com o serviço de um mestre de dança. Seria ele o responsável pelo ensino da família real em primeiro lugar, numa aprendizagem mais oficial.

Porém, é importante distinguir outra vivência deste ensino, mais informal e pessoal. Referimo-nos, sobretudo, ao espaço feminino, centro do convívio da dança na corte. Era considerado o ambiente ideal para a formação das crianças filhas dos cortesãos e, sobretudo, dos infantes e príncipes. Tomando como exemplo o caso de D. José (1761-1788), filho primogénito da herdeira da coroa D. Maria, e neto de D. José I, o príncipe viveu os seus primeiros anos num “mundo feminino”, rodeado pelas tias e damas de companhia e dormindo no mesmo quarto da sua mãe. Neste contexto esperava-se que recebesse os princípios da criação nobre, mas ainda com uma referência maternal. Colocamos como

hipótese ter sido neste espaço que se deu o primeiro contacto com a etiqueta postural e com algumas artes como a música e a dança, ainda sob uma forma de divertimento. Só quando atingiu a idade de sete anos é que passou para o “universo masculino” (tendo os seus próprios aposentos), iniciando, formalmente, a educação própria de um futuro rei. Assim sendo, é no ano seguinte, em 1769, que cinge pela primeira vez a espada, como exemplo de uma das disciplinas essenciais para a educação corporal do príncipe.¹²⁹ À esgrima junta-se a equitação e, provavelmente, um desenvolvimento mais específico da dança, já com o mestre da corte da altura, François Sauveterre.

Estas disciplinas pertencem, fundamentalmente, à educação nobre masculina, contribuindo para a formação do seu futuro. Enquanto às jovens restava ingressar numa ordem religiosa ou esperar por um bom casamento, para o que era uma excelente vantagem ter presença na corte, já aos moços cavalheiros estavam reservadas outras possibilidades para além da carreira eclesiástica, sobretudo na segunda metade do século XVIII, como a das armas ou das letras, para além de um bom casamento na corte ou na província, o que acabava por ser quase exclusivo dos primogénitos.¹³⁰ Por isso, para a melhor criação de um jovem nobre era de grande utilidade o conhecimento destas três artes de domínio e exibição física: a esgrima, a equitação e a dança. Se as duas primeiras eram necessárias para a carreira militar, a última era essencial, pelo menos, para uma boa reputação junto das senhoras cortejadas. Mas, no geral, são estas as três artes específicas de um cavalheiro, aprendidas, de preferência, durante a sua mocidade.¹³¹

Regressando aos tratados portugueses, já observámos como um dos seus destinatários ideais é o jovem. Uma das obras é particularmente importante neste ponto, pois é a única em que o autor menciona a «nobre mocidade», depois de oferecer o seu trabalho, em folha de rosto, «a toda a Nobreza Portuguesa» – referimo-nos ao manual de Natal Jacome Bonem.¹³² A reforçar o sentido destas menções, está a aprovação da licença do Paço pelo «Senhor Andre Alberti Tedescbino, Mestre de Dança do Real Collegio dos Nobres». Esta referência aproxima

¹²⁹ Em 1768, D. José I manda redigir uma série de instruções para a educação dos primeiros anos do seu neto, cuja cópia manuscrita se encontra na Biblioteca Pública de Évora. Nela recomenda uma estrita organização do tempo no dia a dia do príncipe, um controlo apertado sobre a postura do corpo, a intenção do olhar, o tom da fala e a gestualidade no relacionamento com os súbditos. Cfr. Maria Beatriz Nizza da SILVA, «A educação de um príncipe no período pombalino», *Revista de História das Ideias*, vol. IV, tomo I (1982-1983), pp. 377-383; e *No 2º centenário da morte do príncipe D. José (1761-1788), Exposição*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1988.

¹³⁰ Para uma análise mais circunstanciada sobre o tema, consulte-se: N. G. MONTEIRO, *O crepúsculo...*, cit., 1998.

¹³¹ O exemplo é dado pela imagem do rei: atente-se à descrição de D. Pedro II pelo 1º conde de Povolide: «S.A. tinha todas as partes que se podem desejar, era muito bem proporcionado, muito desembaraçado, de grandes forças e valor, grande cavaleiro na brida e geneta, grande toireador, grande jogador da espada e tirador com bala.» T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 113.

¹³² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 7.

o tratado de uma das primeiras estruturas de ensino público para a nobreza, em que a dança está incluída no programa curricular, ao lado da esgrima e da equitação, como uma das três disciplinas de “educação física”.

Antes de pesarmos a importância desta inclusão para a dança e da aprovação para a obra de Bonem, procuraremos enquadrar a fundação do Real Colégio dos Nobres, orientando-nos pela institucionalização de um ensino que, tradicionalmente, pertencia ao contexto familiar e doméstico. A aquisição de um modelo corporal entendido como herança social e instintivo ao estatuto de nobre, esquematiza-se numa estrutura transmitida num espaço público, exterior à corte e à casa. E, pela primeira vez, inteiramente secular, porque, ao longo do século XVII e ainda na primeira metade da centúria seguinte, os colégios dos Jesuítas partilharam com a corte a centralidade na promoção do ensino e da prática da dança, como sucedia nas principais cortes católicas europeias. Não estando directamente relacionado com o estudo da tratadística da dança em Portugal, é impossível ignorar o seu contributo na valorização da mesma. Integrada tanto como uma arte de boas maneiras, como de representação dramática, é este último papel que confere à dança um simbolismo religioso. Recorrendo, sobretudo, a formas castiças, os bailados procuravam recriar, figurativamente, as alegorias religiosas declamadas ou cantadas, transformando-se em verdadeiros instrumentos de acção doutrinária e, por vezes, também política.¹³³ A execução destes “bailados-teatrais” em Portugal (que contava com a colaboração de profissionais vindos do exterior do colégio) é comentada numa das poucas obras sobre dança da autoria de um jesuíta, o francês Claude-François Ménéstrier, que defende a dança como «une espece d'exercice» natural e também «de Culte & d'acte de Religion».¹³⁴

Como veremos, a noção de utilidade e de distinção da educação corporal pela dança é equivalente entre os colégios dos Jesuítas e o Colégio dos Nobres. No entanto, a oposição é total no que toca ao objectivo último da sua aprendizagem. Se, nos primeiros, a dança serve uma retórica religiosa, no outro, a orientação é puramente secular e mesmo civil, apesar dos alunos serem de uma mesma origem nobre. São estes os pontos que mais interessam destacar antes de contextualizarmos a criação do Real Colégio dos Nobres, que, na realidade, veio colmatar um certo vazio deixado no campo educativo pela expulsão da Companhia de Jesus,

¹³³ Em «1727, nas festas celebradas no colégio de S. Paulo, de Braga, para comemorar as canonizações de S. Luís Gonzaga e de S. Estanislau Kostka, os jesuítas organizaram uma das suas opulentas tragédias, cujo primeiro acto terminava “com um baile bélico que ensina como se há-de ensaiar o beato Luís para o exercício da guerra”» José SASPORTES, *Trajectoria da dança teatral em Portugal*, Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 22. Para um maior desenvolvimento do tema, consulte-se, do mesmo autor: *História...*, cit., 1970.

¹³⁴ C.-F. MÉNESTRIER, *Des ballets...*, cit., 1682, p. 29.

em 1759, ambas decisões do ministro de D. José I, Sebastião José de Carvalho e Melo, conde de Oeiras e futuro marquês de Pombal em 1770.¹³⁵

A fundação desta instituição está envolvida num debate sobre o sistema de ensino público e sobre a melhor pedagogia para a juventude nobre, onde também se discute o ensino da dança. Martinho de Mendonça, *Apontamentos para a educação de um menino nobre* (1734), Luís António Verney, *Verdadeiro método de estudar* (1746), e Ribeiro Sanches, *Cartas sobre a educação da mocidade* (1760), são os principais protagonistas de uma reflexão integrada no espírito das Luzes pela sua preocupação com uma formação esclarecida, de moldes europeus, com uma proposta de programa curricular que investe no conhecimento científico e civil, onde o indivíduo aprende a estar em sociedade e nela contribui de acordo com a sua posição social.¹³⁶ Propõem planos de estudo e orientações pedagógicas para a formação moral, intelectual e física, com algumas semelhanças e diferenças entre si e, em particular, com o programa criado para o Colégio dos Nobres.

Dos vários modelos europeus podemos destacar o Colégio Militar de Paris, que foi o que mais inspirou Ribeiro Sanches ao avançar com a ideia de uma escola pública militar para a juventude nobre.¹³⁷ Elabora um plano educacional para toda a mocidade portuguesa, nobre ou não, mas, no que respeita ao ensino médio, o projectado colégio militar é a instituição destinada à nobreza. Pretendia combater a ociosidade criticada neste grupo, consequência de uma deficiente educação doméstica, pois «não convém hũa educação tão molle a quem ha de servir a Republica de pés e maons, por toda a vida».¹³⁸ Considerava que a formação militar era a que fazia falta ao reino, e competia à nobreza desempenhá-la, seguindo uma aprendizagem científica e técnica. É nesta ordem de ideias que defende a inclusão de quatro actividades físicas, a natação, a esgrima, a equitação e a dança, todas como auxiliares dos exercícios

¹³⁵ Para a formação académica continuava a existir a Universidade de Coimbra, opção também comum para os filhos não-sucessores. Cfr. N. G. MONTEIRO, *O crepúsculo...*, cit., 1998, p. 521.

¹³⁶ Pela sua inspiração na obra de John Locke (1632-1704), *Some thoughts concerning education* (1693), é de grande relevo o trabalho de Martinho de Mendonça na introdução em Portugal de uma corrente do pensamento europeu sobre a educação ideal para a nobreza e alta burguesia: «visando a formação do gentleman adaptado às novas exigências de uma economia que o avanço técnico e científico começava a revolucionar, este autor [Locke] chama a atenção para a importância que a educação física deve assumir no sentido de garantir um corpo forte e saudável [...] sendo “tão necessário ao homem para os seus negócios como para a sua felicidade”». Manuela HASSE, «A educação física no Real Collegio dos Nobres de Lisboa (1761-1837)», *Ludens*, vol. 5, n.º 4 (Jul/Set. 1981), p. 22.

¹³⁷ Foram várias as experiências europeias de instituições de ensino para nobres, logo a partir do século XVII. Citando algumas: em 1629, a Académie Royale, em França, fundada por Luís XIII; em Itália, já nos inícios do século XVIII, há referências a um Collegio dei Nobili di Parma e outro de Nápoles; e em Espanha, em 1727, Felipe V funda, em Madrid, o Real Seminario de Nobles. Em todas estas estruturas, a dança era considerada parte integrante da formação de um cavalheiro. Cfr. B. SPARTI, «Un francese...», cit., 1989, p. 25; M. ESSES, *Dance...*, cit., 1992, pp. 500-501; Georges VIGARELLO, «S'exercer, jouer» in *Histoire du corps*, Alain CORBIN; Jean-Jacques COURTINE; Georges VIGARELLO (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, Georges VIGARELLO (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, p. 258.

¹³⁸ Ribeiro SANCHES, *Cartas sobre a educação da mocidade* (1760) cit. in J. CRESPO, *A história do corpo*, cit., 1990, p. 521.

militares, conferindo força, destreza e agilidade. Assume serem exclusivas da nobreza, pois estão ausentes do programa curricular sugerido para os alunos não nobres – a sua institucionalização será a afirmação da sua propriedade nobre. Apenas para estas disciplinas aconselha a ingerência de mestres portugueses.¹³⁹

Apesar do Colégio dos Nobres não ser uma escola militar e ter ignorado algumas das sugestões destes escritos pedagógicos, a verdade é que seguiu a atenção pública dedicada à educação dos futuros cavalheiros do reino.

Fundado por carta de lei a 7 de Março de 1761 pelo conde de Oeiras, o «Collegio Real de Nobres da Corte, e Cidade de Lisboa» foi inaugurado apenas a 19 de Março de 1766.¹⁴⁰ Encontrava-se sob a imediata dependência do soberano e destinava-se à nobreza do reino, acolhendo-a em regime de internato. O ingresso no Colégio exigia o foro de moço fidalgo, a idade de 7 a 13 anos, saber ler e escrever e uma pensão anual de 120 mil réis.¹⁴¹

Este tipo de admissão, que não se restringia à primeira nobreza, levou Carrère, um dos viajantes estrangeiros mais críticos a passar por Lisboa, a afirmar que «a nobreza desafortunada está excluída da instituição, por lhe faltarem os recursos para satisfação do encargo, enquanto a burguesia é ali admitida desde que possa pagar o exigido.»¹⁴² Esta inversão social no acesso à educação, que não se justifica somente por razões de ordem financeira, será a base para uma das críticas ao colégio debatidas mais adiante. Em 1766 foram inscritos 24 alunos, sem distinção entre primogénitos e secundogénitos, onde se contavam apenas quatro filhos de titulares, segundo o estudo de Rómulo de Carvalho – os marqueses de Alorna, Angeja, Alegrete e Lavradio, sem mencionar o segundo filho do próprio conde de Oeiras, que acabou por deixar o colégio passados dois anos para preparar o seu casamento. Os restantes, na sua maioria, pertenciam à nova fidalguia ascendente que já referimos, como, por exemplo, um filho de José Francisco da Cruz, «de origem humilde, que fez vida pelo Brasil, estabelecendo-se depois em Lisboa» e ganhando o título de fidalgo da Casa Real pelo seu contributo à fundação da Companhia do Maranhão; dois filhos de António Soares Brandão, cirurgião-mor do reino; e um filho de António Velho da Costa, desembargador do Paço.¹⁴³

¹³⁹ Cfr. Rómulo de CARVALHO, *História da fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa*, Coimbra: Atlântida – Livraria Editora, 1959.

¹⁴⁰ É a designação presente nos seus dois estatutos, saindo o primeiro em 1761 e o segundo em 1777. Consultámos para o presente trabalho este segundo documento: *Estatutos do Collegio Real de Nobres da Corte, e Cidade de Lisboa*, s. l.: Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1777.

¹⁴¹ «Título VI. Dos Collegiaes» in *ibidem*, pp. 6-7.

¹⁴² J. B. F. CARRÈRE, *Panorama...*, cit., 1989, p. 119.

¹⁴³ Cfr. R. de CARVALHO, *História...*, cit., 1959, pp. 181-185.

Provavelmente devido a esta diversidade de estratos da nobreza, aceite logo desde o primeiro ano de funcionamento do colégio, os próprios estatutos vão definir, ao pormenor, regras de comportamento e relacionamento entre alunos, professores ou funcionários. Entre os primeiros, exigia-se «a mais constante, e perfeita harmonia, se tratarão todos com huma reciproca, e fraternal igualdade, sem que lhe seja permitido arrogarem-se alguma distinção, ou preeminencia com o pretexto do maior nascimento».¹⁴⁴

O programa curricular procurava promover a formação intelectual e física dos alunos, organizado segundo critérios pedagógicos e de estatuto social.¹⁴⁵ Por não dizerem directamente respeito ao tema da nossa investigação, coloquemos de parte as disciplinas relacionadas com as Letras e as Ciências e atenhamo-nos às de educação física. Logo se confirmam as actividades de distinção da nobreza – a esgrima, a equitação e a dança, ficando de fora a natação, que Ribeiro Sanches também havia sugerido. Não há muita informação sobre a organização do seu ensino e a relação entre as três artes. A constituição deste trio é, todavia, compreensível por uma disciplina corporal comum e uma igual exigência técnica do movimento, possibilitando um aperfeiçoamento conjunto das três actividades, em que o indivíduo vai conjugando diferentes capacidades físicas. No entanto, o seu funcionamento era distinto nalguns factores.

Os estatutos do Colégio estipulavam uma idade mínima para a frequência das disciplinas: os 14 anos para a esgrima, os 13 para a equitação e os 9 para a dança.¹⁴⁶ Já observámos a disponibilidade física que se exige na prática destas actividades, também objectos de estudo da tratadística. Explicámos, igualmente, como o avanço dos conhecimentos da anatomia começa a regulamentar o estabelecimento da própria técnica.¹⁴⁷ Tendo isto presente, é possível avançar uma justificação para a diferença de idades. Tanto a esgrima como a equitação implicam o domínio de algo exterior ao corpo, como a espada, pesada e comprida, e o cavalo, de reacção sempre imprevisível, enquanto a dança conta apenas com faculdades físicas individuais. É possível que uma primeira disposição para o exercício, adquirida pela dança, seja considerada fundamental para a agilidade e força necessárias para as outras disciplinas.¹⁴⁸

¹⁴⁴ «Título VI. Dos Collegiaes» in *Estatutos...*, cit., 1777, p. 7.

¹⁴⁵ Martinho de Mendonça era da opinião que o «principal acerto dos estudos consiste em proporcionalllos ao estado, que se espera tenha o menino», podendo este apenas desejar «viver civilmente com o que lhe deixaraõ seus antepassados». *Apontamentos para a educação de um menino nobre* (1734) cit. in R. de CARVALHO, *História...*, cit., 1959, p. 78.

¹⁴⁶ «Título XII. Dos Professores das Artes da Cavallaria, Esgrima, e Dança» in *Estatutos...*, cit., 1777, p. 12.

¹⁴⁷ Cfr. capítulo 3.2.2. «O contributo da anatomia», pp. 88-96.

¹⁴⁸ Pedro Colonna, segundo mestre de dança do Colégio dos Nobres, como já veremos, apresentou um requerimento em 1794 para também ocupar a função de mestre de esgrima. A resposta da direcção do Colégio é

No entanto, arriscando definir uma hierarquia, a equitação surgirá em primeiro lugar. Através de um olhar geral ao corpo docente, verificamos que os mestres destas artes liberais são os que ganham menos. Mas entre as três também há distinção, sendo que os mestres da arte da cavalaria são os que têm um ordenado superior. Convém também notar que o único professor português do conjunto das actividades físicas foi o primeiro mestre de equitação, José Xavier Maximiliano de Carvalho. Todos os outros foram franceses ou italianos, contra o que defendia Ribeiro Sanches.¹⁴⁹

É certo que podemos justificar o valor do ordenado por a Arte da Cavalaria implicar mais encargos relativos aos animais e seus acessórios. No entanto, sem dúvida que esta era, tradicionalmente, a arte mais representativa da nobreza e das suas virtudes enquanto grupo social – um nobre havia sido representado sempre enquanto “cavaleiro”.



Fig. 50. Gravura da autoria de Gaspar Gróis de Machado representando D. Diogo, 5º marquês de Marialva, executando a Balotada, um exercício de equitação. A gravura pertence a um tratado da mesma arte, de Manuel Carlos de Andrade, *Luz da liberal e nobre arte da cavallaria* (Lisboa: 1790).

O retrato equestre também é considerado um género de aparato, máxima representação dos valores de nobreza.

negativa, em parte porque o mestre não dispunha da saúde necessária para o desempenho das duas actividades. Cfr. M. HASSE, «A educação física...», cit., (Jul./Set. 1981), p. 24.

¹⁴⁹ José Xavier Maximiliano de Carvalho foi nomeado em 1765 e despedido, por razões desconhecidas, em 1773. Só em 1789 é que se nomeia outro professor, Roberto João Gambi. Ambos auferem de ordenado 240 mil réis. Ao primeiro mestre de esgrima, Luís de Saint-Germain, também nomeado em 1765, estava estipulado igual salário. Porém, aos outros quatro mestres que lhe sucederam a quantia foi reduzida para 200 mil réis, equivalendo ao que era recebido pelos mestres de dança. O mestre de retórica, por exemplo, tinha um ordenado de 450 mil réis. Quem recebia mais era, obviamente, o Director Geral dos Estudos, D. Tomás de Almeida, com 2 milhões de réis e o serviçal com menor ordenado era o segundo moço de cozinha, Bernardo Pires, com 28 mil réis. São dados respeitantes ao ano de abertura, 1766. Cfr. Manuel Busquets de AGUILAR, *O Real Colégio de Nobres (1761-1837)*, Lisboa: Oficinas da Cadeia Penitenciária, 1935, pp. 66-77; e R. de CARVALHO, *História...*, cit., 1959, p. 174.

Porém, também é verdade que esta imagem se veio transformando ao longo da época moderna, sendo progressivamente substituída pela do “cavalheiro” ou “cortesão”, e para isso contribuiu a valorização da dança de corte. A sua inclusão na primeira versão de um ensino institucional, secular e de elite é a confirmação da sua utilidade social.

Concentremo-nos, portanto, na análise do ensino prático da dança no Real Colégio dos Nobres, particularmente importante para este trabalho pela ligação já apontada à obra de Natal Jacome Bonem. Este facto não tem sido destacado nos diferentes estudos que temos citado sobre a história da dança em Portugal ou do próprio Colégio. Defendemos, pelo contrário, que é de considerar o seu interesse para a investigação de ambas as matérias.

No título XV dos estatutos do Colégio – «De algumas disposições geraes pertencentes á boa ordem das Aulas, e do Collegio», estipula-se a redacção de uma minuta por disciplina na qual se contenha: «Primeiramente huma idéa clara do methodo pelo qual pertende ensinar: Em segundo lugar hum Catalogo dos Livros por onde intenta que os seus respectivos Discipulos hajam de estudar».¹⁵⁰ De nenhum destes dois documentos há notícia. Contudo, em 1829 foi redigido um catálogo da livraria do Colégio em que se regista a presença de um exemplar do *Tratado dos Fundamentos da Dança* [sic] de Natal Jacome Bonem, que sai a público, relembramos, em 1767, um ano após a inauguração da escola.¹⁵¹ A organização desta livraria já estava contida nos estatutos de 1777.¹⁵² Foi iniciada com exemplares em duplicado vindos da biblioteca do Paço.¹⁵³ Embora desconheçamos a origem do livro de Bonem, assim como o destino desta livraria, é possível que esse único exemplar seja agora um dos três pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa e, assim sendo, podemos supor que a publicação à qual se acrescentaram os desenhos de posições e figuras de dança feitos a carvão tenha sido especialmente destinada para o Real Colégio dos Nobres.¹⁵⁴

Acresce o facto de a licença do Desembargo do Paço à mesma obra ser passada por André Alberti Tedesquino (assim se convencionou a escrita do seu nome, que no tratado aparece como «Tedeschino»), nomeado mestre de dança do Colégio em 1765.¹⁵⁵ Desempenhou o seu cargo até 1779, tendo então sido nomeado Pedro Colona, mestre da Casa Real. O último professor de dança do Colégio foi Pedro Pieroni que começou por ser substituto do anterior, quando este acompanhou a família real para o Brasil, só lhe sendo

¹⁵⁰ *Estatutos...*, cit., 1777, p. 14.

¹⁵¹ Cfr. BN – cód. 7394: António Manuel Policarpo da SILVA, «Catalogo da Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa», 1829.

¹⁵² «Título XIX. Dos Bibliothecarios, Livraria, e laboratorio do Collegio» in *Estatutos...*, cit., 1777, p. 17.

¹⁵³ Cfr. R. de CARVALHO, *História...*, cit., 1959, p. 105.

¹⁵⁴ Releia-se o capítulo 2.3.1. «Os tratados de dança portugueses», pp. 36-50.

¹⁵⁵ IAN/TT – Registo Geral de Mercês, D. José I, Lv. 19, fl. 355v. – Andre Alberto TEDESQUINO, «Nomeação para Mestre de Dança do Collegio dos Nobres. 8.11.1765».

dado pleno direito do cargo em 1821.¹⁵⁶ Como já foi descrito, durante alguns anos os dois primeiros também ocuparam a função de bailarino e coreógrafo nos teatros régios em simultâneo com o cargo no colégio, sendo possivelmente devido a essa posição privilegiada que Tedesquino passa a licença em nome do Desembargo do Paço. Não sendo professores internos, podiam ter outras actividades fora da instituição – Pedro Colona, para além da presença no paço, tinha aula aberta no Chiado.¹⁵⁷

Por todas estas razões é legítimo pensar no tratado de Jacome Bonem como o manual de apoio às aulas de dança proposto pelo próprio professor Tedesquino, que defende na licença: «hé hum Tractado de Dãça, em que o seu Author declara hum bom methodo, do qual deve uzar qualquer Mestre desta Arte para com os seus Discipulos», confirmando-se a utilidade dos tratados.¹⁵⁸ Podemos, neste momento, questionar por que motivo foi a obra de Bonem preferida entre as outras portuguesas. O trabalho de Julio Severin Pantezze sobre as contradanças não desenvolve regras de postura e etiqueta e é dedicado, como ainda veremos, a outro espaço lisboeta. Quanto à tradução de José Tomás Cabreira, iria, seguramente, de encontro ao plano de aulas do mestre de dança do Colégio, mas o facto de ter sido publicada seis anos antes do início das aulas (em 1760) e não ser tão completa como o trabalho de Bonem pode explicar esta provável escolha. Também é de considerar ser o *Tratado dos principaes fundamentos da dança* a obra com mais referências à juventude nobre enquanto leitor ideal.¹⁵⁹

Relembrando a análise sobre a tratadística da dança, onde foi descrito como o ensino se organizava por etapas numa determinada ordem, ou seja, num tempo adequado – a correcção dos defeitos, a adopção da postura correcta, o conhecimento dos primeiros movimentos relativos às cortesias e às cinco posições posturais de base, a aprendizagem dos passos e

¹⁵⁶ Cfr. M. B. de AGUILAR, *O Real...*, cit., 1935, pp. 68-69; e M. HASSE, «A educação física...», cit., (Jul./Set. 1981), pp. 24-25.

¹⁵⁷ Cfr. Idem, *ibidem*, pp. 24-25. No «Título XII. Dos Professores das Artes da Cavallaria, Esgrima, e Dança» lê-se o seguinte: «Para os Exercícios destas Artes liberais, determino que haja tão bem tres Professores habeis, e bem morigerados, os quaes vão ao Collegio dar as suas liçoens nos dias, e horas competentes.» *Estatutos...*, cit., 1777, p. 12. Provavelmente seria a única forma de conseguir nomear o próprio coreógrafo da Corte sem o afastar dessa função.

¹⁵⁸ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. VIII-IX. Chamamos atenção ao facto de Tedesquino usar o termo “autor”, acrescentando: «E o Author se explica com muita propriedade, e dá a conhecer a intelligencia, que tem na mesma Arte: pelo que se faz merecedor do Prelo». Tendo já esclarecido que Natal Jacome Bonem realiza, de um modo geral, um trabalho de tradução da obra de Pierre Rameau, *Le maître à danser* (Paris, 1ª ed. 1725), é, mesmo assim, pouco provável que André Alberti se esteja a referir ao mestre francês sem o identificar. Se é realmente Bonem quem recebe esta denominação autoral, ela pode ser justificada segundo a já mencionada complexa figura autoral existente no século XVIII, ou então o mestre de dança do Real Colégio dos Nobres desconhecia a obra original.

¹⁵⁹ «a illustre mocidade». Idem, *ibidem*, p. 59. Por ser a obra que, possivelmente, teria mais reputação, é a única com uma menção elogiosa ao próprio monarca: «direi somente que o Reynado do Senhor Dom JOSEPH o I [...] será sempre olhado com justiça; como o Reyno dos homens os mais illustres, entre todas as Artes, que se tem aperfeiçoado debaixo do seu governo». Idem, *ibidem*, pp. 3-4.

figuras da dança (sendo o minuete a única dança contida no tratado de Bonem) e, por fim, a apresentação final numa situação de baile –, agora é possível completá-la com mais informação, através do estudo do Colégio dos Nobres.¹⁶⁰

Este último momento da aprendizagem da dança, que consiste na sua apresentação, está previsto nos estatutos do Colégio: «nos ultimos dias do Anno Literario haja sempre exercicios publicos de montar a cavallo, jogar a Espada, e dançar», no espaço da escola, onde deveriam comparecer «Pessoas distinctas da Corte», para além do próprio rei D. José e do seu ministro.¹⁶¹ Não se encontrando nenhuma fonte relativa a este evento, é impossível descrever como seria organizado ou mesmo comprovar a sua realização. É, porém, importante ver como foi considerada esta vertente performativa das artes liberais, não só como um elemento festivo e de cerimónia pelo final do ano lectivo, mas também de demonstração de um estatuto social, aspirado pela maioria dos alunos ao ingressarem no colégio e que vinha sendo vincado numa minuciosa atitude corporal. Muito oportunas são algumas recomendações que surgem na obra de Bonem, parecendo destinadas, especificamente, para estas ocasiões: um dos propósitos do autor com o trabalho é «que esta mocidade não se encontrem embaraçados, quando forem chamados para apparecer em fésta, ou função; adonde espero, que se daraõ a distinguir pelos meys mais claros, e faceis, que se pódem ensinar».¹⁶²

Pouco mais sabemos deste ensino, apenas como estava ordenado num tempo diário e anual. Nas palavras de Jorge Crespo, era uma «disciplina do tempo» para «disciplinar corpos», pormenorizadamente esquematizada, o que remete para um conhecimento na área da higiene e da pedagogia, onde era comum a discussão em torno das diferentes apetências do corpo para determinadas actividades consoante a estação do ano, a hora do dia, entre outros factores.¹⁶³ O tempo anual estava dividido em horário de Inverno – do início de Outubro até à Páscoa; e horário de Verão – da Páscoa até ao fim do ano escolar (Julho/Agosto). O tempo diário dividia-se por períodos de horas pré-determinados para todas as diferentes ocupações: o levantar e o deitar, as refeições, as aulas, o estudo, o recreio, o descanso e a missa. Dependendo do período do ano, havia ligeiras alterações no horário, sendo que no Verão o dia era tornado maior (adiantada a hora de acordar e atrasada a de deitar), reservando-se mais tempo para cada uma das actividades. A rotina anual e, sobretudo, diária (e semanal) baseava-se numa regulamentação do tempo que promovia a disciplina do corpo pelo cumprimento do

¹⁶⁰ Cfr. capítulo 3 «A tratadística da dança», pp. 51-117.

¹⁶¹ «Título XII. Dos Professores das Artes da Cavallaria, Esgrima, e Dança» in *Estatutos...*, cit., 1777, pp. 12-13. Alunos e professores também podiam entrar na corte por ocasião das cerimónias do beija-mão. Cfr. «Título VI. Dos Collegiaes» in *ibidem*, p. 9.

¹⁶² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 138.

¹⁶³ J. CRESPO, *A história do corpo*, cit., 1990, pp. 526 e 528.

horário, tornando-se controlável e adquirindo eficácia pelo emprego útil do tempo no espaço.¹⁶⁴

A dança, bem como as restantes disciplinas físicas, só devia ser praticada no horário de Verão, das 17h às 19:30, evitando as horas de maior calor, assim como o problema do aquecimento do corpo durante o Inverno, numa clara «economia de energias», como afirma Jorge Crespo.¹⁶⁵ Sendo este horário partilhado pelas três actividades, a dança seria então ministrada uma a duas vezes por semana, possivelmente. Numa evolução a longo prazo, uma vez adquirida a base técnica das danças de corte, desconhecemos como poderiam progredir os alunos: ensaiando diferentes coreografias de minuete, experimentando novos passos ou mesmo novas danças. E uma questão se levanta: haveria, em complemento da dança, ensino musical?

Apenas em 1835 se tentou criar, sem efeito, uma aula de Música Vocal e Instrumental. Entretanto, Tedesquino exigiu a contratação de um músico, tocador de rabeca, para o acompanhamento das aulas de dança.¹⁶⁶ Tendo já estudado a importância do conhecimento musical para um melhor desempenho na dança, nada podemos adiantar sobre como seriam transmitidas tais noções aos alunos.

Porém, apesar do avanço que esta instituição representa para o papel da dança na educação civil, pouco terá significado no desenvolvimento da própria arte. A dança, em conjunto com as outras actividades físicas, não era a parte central do programa curricular do Colégio. Consistia num complemento a uma formação mais geral e completa. Embora não se tenha copiado, inteiramente, o modelo da Escola Militar de Paris, como era defendido por Ribeiro Sanches, permaneceu uma visão utilitária do ensino da dança. Consequentemente, não era o propósito do Colégio a formação de profissionais, bailarinos, mestres ou coreógrafos. Nem tão pouco serviu para apostar em professores portugueses, visto que os três mestres identificados eram todos estrangeiros. Ao nível da prática da dança, excluindo os protagonistas amadores que descrevemos, a vasta maioria dos profissionais era estrangeira, o que já foi enquadrado no segundo capítulo. Como José Sasportes conclui na *História da dança em Portugal* (1970), a importação de artistas, manuais e mesmo danças, acabou por impedir a

¹⁶⁴ Cfr. «Título VI. Dos Collegiaes» in *Estatutos...*, cit., 1777, pp. 8-9.

¹⁶⁵ J. CRESPO, *A história do corpo*, cit., 1990, p. 526. No entanto, o título XII dos estatutos, referente às artes liberais, informa que, como «no Inverno não ha tempo algum que fique livre para estes exercícios; para elles escolherá o Reitor do Collegio neste tempo dous dias em cada semana; mandando fechar as Escolas de manhã em hum dos referidos dias, e no outro de tarde». *Estatutos...*, cit., 1777, p. 12. Segundo Manuel Busquets de Aguilar, esses dias seriam a Terça-feira de manhã e a Sexta-feira de tarde. Cfr. M. B. de AGUILAR, *O Real...*, cit., 1935, pp. 173-175.

¹⁶⁶ Cfr. Idem, *ibidem*, pp. 68-69 e M. HASSE, «A educação física...», cit., (Jul./Set. 1981), p. 24.

criação de uma estrutura nacional para o desenvolvimento desta arte. Somente em 1838 se criou a primeira escola oficial para bailarinos: o Conservatório Nacional.¹⁶⁷

Todavia, dada a coincidência cronológica das datas de publicação dos três tratados portugueses, concentrados no curto espaço de tempo de 1760 a 1767, com as datas da criação do Real Colégio dos Nobres (fundado em 1761, iniciou actividade em 1766), é possível equacionarmos um contexto de discussão pública em torno do valor e da viabilidade de um ensino institucional da dança. O lançamento das obras poderá ter sido uma resposta à procura ou, pelo contrário, uma tentativa dos seus autores fomentarem o debate.

O Real Colégio dos Nobres encerra oficialmente em 1837. Os seus objectivos de uniformizar uma educação nobre, controlando, de certa forma, as atitudes e mesmo o futuro de um grupo social, acabaram por ditar-lhe o insucesso.¹⁶⁸ Uma aprendizagem externa de saberes que pertenciam ao espaço da corte, ou dos seus privilegiados, foi de difícil aceitação social. Atente-se que de 1766 a 1772, o número total de alunos que frequentaram o Colégio foi somente de 45 jovens.¹⁶⁹ Nuno Gonçalo Monteiro fornece-nos outros números ainda: «Entre 1765 e 1805 matricularam-se no colégio 224 alunos, dos quais apenas 16 eram filhos de titulares à data do ingresso [...]. No entanto, é preciso realçar que a maior parte destes eram filhos de recém-titulares, e não das casas titulares antigas».¹⁷⁰ Nos finais do século XVIII, apontava-se o dedo a um espaço de educação comum e igualitário a jovens de famílias de diferentes estatutos de nobreza. Aquando do seu encerramento, no século XIX, a crítica social também assentava no elitismo da instituição, mas noutra perspectiva, condenando a manutenção de um ensino restrito a uma determinada minoria.

Até aqui analisámos aquela que foi a primeira tentativa de desenvolvimento de um sistema “oficial” de ensino da dança, no âmbito do Colégio dos Nobres. No entanto, esta análise ficaria claramente incompleta se não tivéssemos em conta outras vertentes da sua aprendizagem, também elas sugeridas pela tratadística da dança.

A educação privada no espaço da casa continuava a ser preferida tanto pelas famílias nobres, como pela burguesia ascendente, que podia frequentar, do mesmo modo, as aulas abertas de alguns mestres. Recordemos como os próprios tratados expunham estas diferentes possibilidades: «A muitas destas mesmas pessoas lhes he menos decente concorrer a casa dos

¹⁶⁷ J. SASPORTES, *História...*, cit., 1970, pp. 305-307.

¹⁶⁸ Nas palavras do italiano Giuseppe Gorani, que privou no círculo do marquês de Pombal: com o Colégio «o Ministro desejava ter debaixo de mão os filhos da nobreza, que tanto perseguira e vexara, para assim melhor segurar os pais.» G. GORANI, *Portugal...*, cit., 1992, p. 136.

¹⁶⁹ R. de CARVALHO, *História...*, cit., 1959, pp. 180-181.

¹⁷⁰ N. G. MONTEIRO, *O crepúsculo...*, cit., 1998, p. 181. O historiador ainda acrescenta que «de entre os 71 senhores de casas nascidos depois de 1750 [...], apenas seis passaram pela referida instituição pombalina.» Idem, *ibidem*, p. 521.

Mestres; outras se achão destituídas de posses para os chamar à sua; e ainda não havendo algum destes inconvenientes, talvez ficão destituídas pela insuficiência dos mesmos Mestres.»¹⁷¹ Apesar de repetirmos a citação do prólogo de José Tomás Cabreira, sublinhamos agora outros elementos que nos informam, por um lado, acerca das aulas em casa dos mestres, sobretudo aproveitadas por pessoas de condição social “menos decente” e, por outro, sobre a contratação de um “mestre ao domicílio”, possível apenas para pessoas de condição mais abastada. O tratado dirigir-se-á às restantes. Note-se como em ambos os grupos, o que recorre ao mestre de dança e o que aprende pelo tratado, percebemos como a divulgação da dança passa muito pela referência social.

Vejamos, em primeiro lugar, o ensino na casa particular, o preferido, sem dúvida, pela nobreza e pelas prósperas elites urbanas, assim como pelo próprio mestre, pois seria das situações mais reputadas e rentáveis. Apesar de também se destinar aos filhos varões, primogénitos fundamentalmente, este espaço era, na sua essência, feminino, como já foi aludido.¹⁷² Não quererá isto dizer que o mestre de dança fosse admitido nos aposentos da senhora ou jovem dama, deveria dar antes a sua aula num espaço comum, como o salão, preferencialmente acompanhado por terceiros, como uma senhora ou aia mais velha.

Outro espaço possível para o trabalho do mestre era a sua própria casa, podendo ser designada por escola, numa dimensão mais pública. No entanto, esta diferença é por vezes difícil de demarcar. Já enumerámos os principais mestres de dança da cidade de Lisboa durante o século XVIII. Não dispondo de mais informação sobre como desempenhavam a profissão, é bem possível que a maioria tivesse aula aberta em sua casa. É necessário esperar pela primeira metade do século XIX para encontrar registos mais oficiais sobre a existência de escolas de dança em Lisboa.¹⁷³

Falta também questionar qual o tempo ideal para o ensino privado. Referimo-nos, particularmente, à duração das aulas – a que era pretendida pelo aluno e a que era reclamada pelo mestre. Apenas um tratado francês nos elucida sobre esta situação. Mereau, em 1760, ao dirigir-se aos governantes de famílias, pede-lhes especial atenção para evitarem maus hábitos corporais nas crianças, desde a sua primeira idade. Se esse trabalho de base não fosse efectuado, defende que seria impossível corrigir defeitos de sete ou oito anos em apenas duas

¹⁷¹ *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, pp. V-VI.

¹⁷² Em 1789, num texto intitulado *Cartas sobre as Modas*, escrevia-se que eram principalmente as senhoras das denominadas classes médias, que, querendo seguir as modas, pediam aos seus maridos que contratassem professores de dança. Cfr. M. A. LOUSADA, *Sociabilidades mundanas em Lisboa: partidas e assembleias, c. 1760-1834*, (sep.), Lisboa: s.n., 1998, p. 140.

¹⁷³ Para este estudo, que ultrapassa cronologicamente o nosso trabalho, veja-se a investigação realizada por Maria Alexandre Lousada na sua tese de doutoramento. Recolheu, do fundo da Intendência Geral da Polícia, a referência a quatro escolas ou academias de dança, nos anos de 1824 e 1825, dirigidas por mestres italianos. Cfr. M. A. LOUSADA, *Espaços...*, cit., 1995, pp. 286-289.

ou três horas por semana durante três meses, como era normalmente pretendido pelos pais.¹⁷⁴ O que podemos depreender é a forma temporária como o serviço do mestre de dança parece ser normalmente requisitado. Sugere a existência de objectivos específicos para as aulas: dar as primeiras noções de postura e coordenação a uma criança ou preparar alguém para uma determinada apresentação, quer seja apenas ao nível das cortesias como de um baile. Se o aluno for já de idade mais avançada, pode não ser um trabalho de iniciação, mas de aperfeiçoamento ou actualização dos seus conhecimentos.

Uma outra fonte para aceder ao quotidiano do ensino da dança é a literatura de cordel da segunda metade do século XVIII – especialmente relevante por estar vocacionada para uma difusão muito alargada. Com efeito, um dos textos, *A caça da dança, ou Theatro da mocidade ociosa* (1783), recorre à casa de um mestre de dança como cenário para o enredo. Nele encontramos alusões ao espaço do ensino – a aula decorre na sala da casa –, ao quotidiano da actividade do mestre – recebe na sua própria casa das 9h às 13h e à tarde dirige-se à habitação dos alunos –, e aos alunos que recebe em casa, protagonistas da trama – um barão, um conde, um duque, uma jovem viúva (acompanhada pela “velha tia”) e os respectivos criados que também entram nas contradanças que o mestre ensina. Verifica-se, também, que o espaço da aprendizagem da dança proporcionava um convívio e uma proximidade entre homens e mulheres de que a literatura de cordel não vai deixar de fazer eco – neste texto, a dança tanto vai dar origem ao casamento dos praticantes ilustres, a jovem viúva e o conde, como ao dos seus criados.¹⁷⁵ Numa sociedade onde a interacção entre homens e mulheres era ainda objecto de um escrutínio apertado, a aula de dança acabava por representar uma oportunidade pouco frequente de proximidade e até de contacto físico.

Também a citação seguinte, retirada de uma carta traduzida no jornal *O Anónimo*, em 1752, elucida bem sobre vários pormenores que temos vindo a discutir – o tipo de personagem que normalmente requisita aulas de dança, o destinatário dessas aulas, o tempo que lhe é dedicado e um dos fins da aprendizagem: «Eu sou um homem já avançado em anos, e que, por uma honesta indústria, tenho ganhado bastante cabedal com que poder dar a meus

¹⁷⁴ Cfr. MEREAU, *Reflexions...*, cit., 1760, pp. 20-21. O historiador Guy Chaussinand-Nogaret encontrou documentação relativa ao ensino da filha da condessa de Chatellaillon nas artes da dança, canto e música, as mais aconselhadas a uma jovem nobre. A condessa pagou 96 libras ao M. Leprince, por 4 meses de canto, 72 libras por 3 meses de harpa, 72 libras por 3 meses de cravo e 72 libras ao M. Huart por 3 meses de aulas de dança. Não só nos fornece uma referência financeira (igual valor pago por um mesmo tempo de aulas de dança e música), como temporal. Cfr. Guy CHAUSSINAND-NOGARET, *La noblesse au XVIII^e siècle*, Bruxelas: Éditions Complexe, 2000, pp. 96-97.

¹⁷⁵ Cfr. *Entremes* intitulado *A caça da Dança...*, cit., 1783. Através de uma análise sistemática deste tipo de documentação da literatura de cordel será certamente possível obter mais informações sobre os protagonistas, os espaços e os tempos da prática da dança. No entanto, para os efeitos da presente dissertação optou-se por não se realizar tal trabalho, antes de mais porque ele exigiria uma sondagem exaustiva em inúmeras colecções documentais, pois trata-se de um material que, em boa medida, está ainda por identificar e inventariar.

filhos uma boa educação, muito diferente da que eu tive. Minha filha mais velha, que tem dezasseis anos, está há um pouco de tempo entregue à disciplina de Monsieur N., um dos melhores mestres de dança que tem a corte, e ontem à noite me obrigou, com consentimento de sua mãe, que a deixasse ir a uma função que se fazia em casa de outra sua discípula.»¹⁷⁶

Torna-se, finalmente, evidente que a aprendizagem da dança visa uma apresentação, sob várias formas, dependendo do espaço e do momento – desde “saber estar”, a “saber conviver” e a “saber dançar”. De seguida, pretendemos completar esta última perspectiva sobre a vivência da dança em Portugal durante os finais do século XVII e o século XVIII.

4.2.2. A apresentação

O estudo inicial da tratadística da dança permitiu-nos observar como o gesto e o movimento ideais se registam por escrito, transformando-se em disciplina e em código. Depois, a leitura que esses mesmos textos organizam levou-nos a compreender como se possibilita passar da palavra escrita de novo à acção, ou seja, como o corpo deve interpretar a imagem ideal descrita. Nesta última etapa, procurámos observar quais os protagonistas do processo de aprendizagem que nos levou da teoria à prática da dança. Resta-nos questionar, por fim, de tudo o que nos foi apresentado nos tratados de dança, o que transparece na realidade? O que se pratica da dança que está no papel?

Seguindo as indicações dos tratados, uma correcta aprendizagem da arte da dança pode ser útil em várias ocasiões, de acordo com diferentes espaços, tempos e pessoas. Discutir a apresentação da dança é pesar a participação do indivíduo em sociedade, pois tratando-se de uma arte (de sociedade, neste caso), necessita ser vista. Falamos de um corpo, fundamentalmente, público, exposto.¹⁷⁷

Da corte à rua, passando pela casa privada ou pública, isto é, transformada em assembleia, todos são espaços apontados pelos tratados portugueses para a prática não só de um baile ou de uma dança, mas também de situações de postura e etiqueta presenciadas em relatos de cerimónias, encontros, serões ou festas. Haverá assim gestos específicos ou significados variáveis para diferentes espaços e tempos? Haverá estilos ou regras adaptáveis à ocasião?

Para responder a estas questões cumpre ter em conta, desde logo, que o principal espaço para a proposta de estudo de uma dança social, e não teatral, é a habitação – régia, nobre ou burguesa. Todas incluem divisões de aparato, sociabilidade e intimidade, à

¹⁷⁶ O Anónimo..., cit., 1979, p. 265.

¹⁷⁷ No tratado traduzido por José Tomás Cabreira aconselha-se que, antes de fazer as cortesias finais do minuete, o par deve olhar «os circunstantes», apresentado-se de novo aos que o observam a dançar. *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 20.

semelhança de um modelo de palácio, residência da corte. Nesta primeira instância, a organização dos espaços gira em torno da distância ou proximidade entre rei e cortesãos. Espaço político, o palácio real é cenário de rituais e de cerimónias de poder, sendo o palco inicial de várias manifestações que associamos à dança.¹⁷⁸ De facto, são diversos os motivos para a apresentação da ou na corte: nascimentos, baptizados, aniversários, casamentos¹⁷⁹ ou o dia dos santos (dia do nome) de membros da família real, chegadas ou partidas de princesas ou monarcas estrangeiros, aclamações de reis, entre outras celebrações. Nas memórias do 1º conde de Povolide encontram-se exemplos para todas estas situações, registadas e descritas na forma como foram festejadas, onde e com quem, relatando pequenos incidentes e outros pormenores, o que remete para a importância que o protocolo de corte ganha na passagem do século XVII para o XVIII.¹⁸⁰ Prova da complexidade que adquiriram as normas de cerimonial, exigidas pelo próprio espaço a quem tem o privilégio de nele entrar, é o seguinte apontamento nas gazetas manuscritas presentes na Biblioteca Pública de Évora, datado de 20 de Dezembro de 1729: «Pedro Alves Cabral, sendo chamado duas vezes com os mais ministros estrangeiros para hir assistir ao parto da Rainha Catholica, não foi, e ha quem descorra que seria com ordem por alguma duvida de ceremonial».¹⁸¹

O Beija-mão é a cerimónia que mais vezes pauta estes eventos ao longo da cronologia. Seguindo a etiqueta, a hierarquia ordena os convidados (que podiam ir além dos ilustres da corte, pois recordemos, por exemplo, que os alunos e professores do Real Colégio dos Nobres também podiam estar presentes) e a expressão corporal cortesã disciplina a apresentação, na acepção completa que foi estudada: corpo, postura e vestuário – «Dia dos annos delRey [22 de Outubro de 1729] houve a costumada funcão de beja mão, e não muitos vestidos novos».¹⁸² Era um momento de avaliação social, prestando-se à observação do outro e do próprio rei. Levar as melhores vestes e exhibir o corpo numa cortesia elegante podia

¹⁷⁸ Para o estudo de algumas das principais habitações régias da segunda metade do século XVIII, como a Real Barraca da Ajuda, o Palácio das Necessidades, de Queluz ou de Salvaterra, consulte-se, entre outros: M. A. LOUSADA, *Espaços...*, cit., 1995; D. TERCIO, *História...*, cit., 1996; M. A. T. G. da CÂMARA, *A arte...*, cit., 2000 e A. F. PIMENTEL, *Arquitectura...*, cit., 2002.

¹⁷⁹ Para o desenvolvimento deste caso específico, consulte-se: Nelson Correia BORGES, *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II. Lisboa. 1687*, Porto: Paisagem Editora, s.d.

¹⁸⁰ O 1º conde de Povolide descreve vários momentos da vida de corte, dos quais destacamos os de maior relevo: os nascimentos do futuro D. João V (e a sua aclamação), do seu irmão o infante D. Francisco e do seu primogénito o príncipe D. Pedro, que faleceu com dois anos de idade; o aniversário da sua filha a infanta D. Maria; o regresso da rainha de Inglaterra, D. Catarina de Bragança e a chegada da rainha D. Mariana de Áustria. Já teremos ocasião de descrever alguns destes eventos. Cfr. T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990.

¹⁸¹ *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 68.

¹⁸² *Ibidem*, p. 61.

contribuir para a representação do estatuto social de cada um dos presentes da mesma forma que o lugar ocupado, hierarquicamente, no “cortejo”.¹⁸³

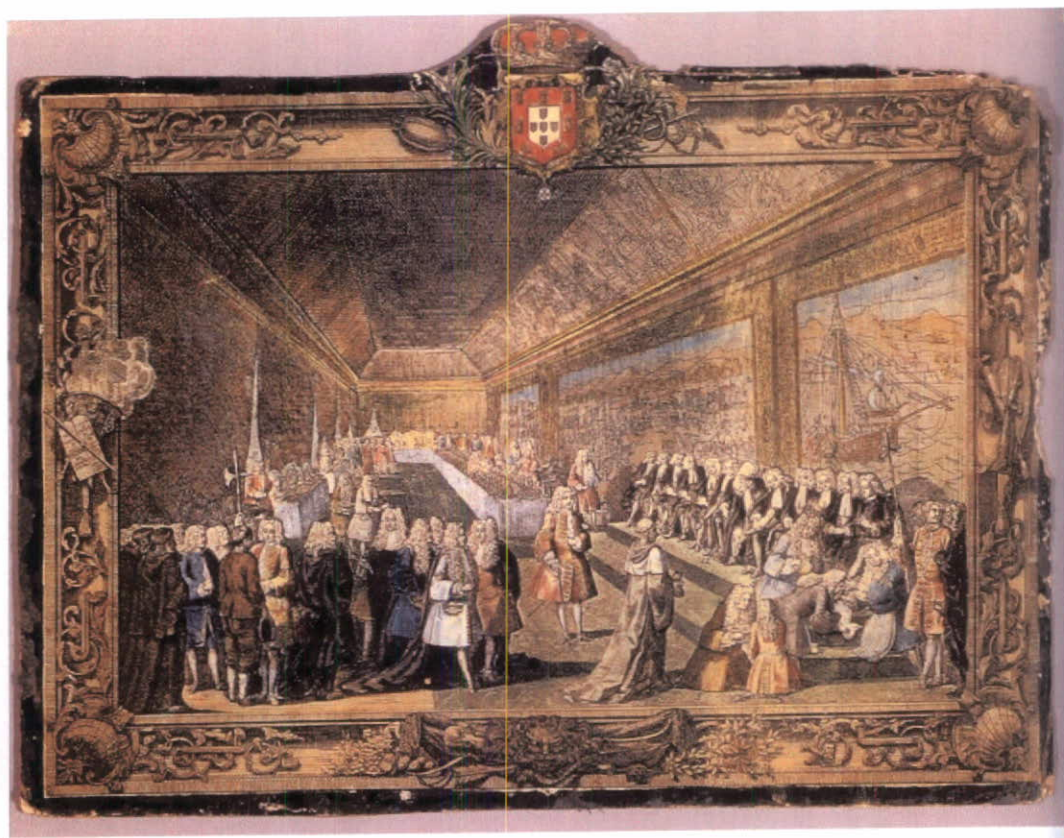


Fig. 51. Apesar da gravura, datada de 1748 e da autoria de Debrie, representar a cerimónia religiosa do lava-pés e, por isso, um determinado tipo de celebração não considerado na nossa investigação, é uma das poucas representações da corte de D. João V, supostamente no Paço da Ribeira. Retrata a única situação em que se verifica uma inversão da postura régia, ou seja, é o próprio rei que se coloca de joelhos perante os seus cortesãos. O carácter excepcional desta cena é explicado dentro do sentimento de humildade próprio à cerimónia religiosa católica do lava-pés. Na realidade, o monarca continua a protagonizar a figura central do quadro, representando o papel de Jesus Cristo.

¹⁸³ A cortesia específica do beijar a mão será diferente das reverências ensinadas nos tratados de dança. São várias as referências que descrevem a acção do ajoelhar, numa atitude de maior prostração ao contactar fisicamente com o corpo do rei. Para marcar a diferença de proximidade, a rainha D. Mariana de Áustria, ao chegar a Lisboa em 1708, não permite o beija-mão aos infantes portugueses, antes abraçando-os. Cfr. T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 209. O conde de Vilar-Maior, na embaixada que fez em finais do século XVII, descreve o beija-mão realizado na corte imperial, notando «a diferença aos Portugueses de não porem o joelho no chão, o que senão fas em Alemanha nem ao Emperador». António Rodrigues da COSTA, *Embaixada que fes o Excellentissimo Senbor Conde de Villar-Maior*, Lisboa: Officina de Miguel Manescal, Impressor da Serenissima Casa de Bragança, & do Sancto Officio, 1694, p. 78. A posição de joelhos também se adopta ao se dirigir directamente ao monarca, quando se fala em audiência por exemplo: «Fala-se de joelhos ao Rei, que está sentado num cadeirão sob um dossel e apoiado a uma mesa», registam as memórias do naturalista francês Merveilleux, em 1738, cit. in Diogo Ramada CURTO, «Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)» in *A memória da Nação*, Francisco BETHENCOURT e Diogo Ramada CURTO (org.), Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 de Outubro de 1987, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1991, p. 237. A postura repete-se em atitudes, aparentemente, mais privadas, mas de execução de funções: «O conde de Sampaio, camarista da semana, serviu o chá à Rainha, e quando lho apresentou, pôs os dois joelhos em terra.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 150.

Tratando-se de uma ocasião festiva, poderia ser precedida por dança.¹⁸⁴ Os momentos de dança na corte têm um primeiro lugar preferencial: o espaço feminino – «a 27, dia de S. João, nome de Sua Magestade, fez a Rainha Nossa Senhora fazer um festim no Paço em que dançarão e cantarão muitas damas portuguesas, e alemãs».¹⁸⁵ É a personagem feminina que não só promove o evento, como o oferece nos seus aposentos e nele participa – «Ao outro dia houve sarao em ãa das antecâmaras da Rainha Nossa Senhora. [...] Dançarão e cantarão as damas D. Ignes Antónia da Silva, D. Luiza Maria do Pilar, D. Thereza de Menezes, e outras italianas.»¹⁸⁶ São vários os elementos a destacar nestes dois exemplos. Antes de mais, note-se como a dança vem associada à música, não só no divertimento, como no próprio protagonista, ou seja, estas duas artes pertencem à educação de uma dama no paço – e, no espaço protegido da corte, não há crítica social ou moral que possa atingir a prática feminina da dança.¹⁸⁷ No que às damas ainda diz respeito, acresce apontar a presença de senhoras portuguesas, alemãs e italianas. A vinda de uma rainha estrangeira era sempre uma oportunidade de circulação de pessoas e de hábitos culturais, como já foi referido num dos momentos iniciais deste trabalho. Era um momento de recepção de novas práticas trazidas pela rainha e suas damas, mas também de ensino dos “costumes nacionais”.

Outro ponto a sublinhar nestas descrições, é que nunca se retrata o que realmente se dançou. O 1º conde de Povolide regista, nos eventos que descreve, se houve luminárias, comida e, sobretudo, quem esteve presente, onde e como estavam colocados no espaço, avaliando a proximidade com a família real, o que remete para o que já foi escrito sobre o crescente interesse pelo protocolo curial durante o reinado de D. João V.

A nomeação de danças nestes espaços aparece nalguns relatos de estrangeiros – em 1787, Beckford, aquando da sua passagem por Lisboa, descreve um serão em que D. Pedro, filho do marquês de Marialva «dançou um minuete com sua irmã D. Henriqueta, diante da Rainha»¹⁸⁸ – ou na descrição de cortes estrangeiras por diplomatas portugueses, onde se compreende o interesse da informação. Apesar de datar de mais de um século de antecedência do testemunho anterior, o relato que Tomé Pinheiro da Veiga faz da sua viagem à corte em Valhadolid, em 1605, é de grande riqueza na descrição de um «sarau»: para além de

¹⁸⁴ «Dia de S. Pedro de Alcântara, 4ª feira 19 de Setembro deste ano de 1712, pela ãa hora, dipois da meia noite, naceo o Príncipe D. Pedro, nome do dito santo d'El-Rei seu avô. Baixou El-Rei Nosso Senhor e SS. AA. de manhã à Capela Real ao *Te-Deum*, e houve beja-mão, e pregou Frei Caetano [...]. Houve muita música, e à noite luminárias e danças.» T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 239.

¹⁸⁵ Idem, *ibidem*, pp. 213-214.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 211.

¹⁸⁷ Na correspondência da princesa D. Mariana Vitória, futura esposa de D. José, são várias as passagens sobre momentos de dança, frequentemente no espaço da sua câmara privada, ora na companhia das suas damas, ora, mais tarde, com as suas filhas. Cfr. D. TÉRCIO, *Dança e azulejaria no teatro do mundo*, Lisboa: Edições Inapa, 1999, pp. 40-41.

¹⁸⁸ W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 160.

apontar quais as danças do baile (a pavana, a galharda, o cueлим, o turdião e a «dança da acha» – as duas primeiras são danças de corte renascentistas e as outras serão de origem popular), apresenta ao pormenor o «grande salão» do baile, em dimensão, plano e decoração, refere onde está colocada a orquestra, identifica, igualmente, a maioria dos convidados e respectivos lugares, a ordem dos pares no baile e a sua duração.¹⁸⁹

Também os diplomatas estrangeiros em Portugal são dos principais visados e promotores de cerimónias festivas onde se inclui a prática da dança. Por um lado, não só são privilegiados com a abertura de bailes nalgumas festas públicas da maior importância – é o caso da festa organizada na Sala Grande do Despacho da Alfândega do Açúcar, em 1755, pela inauguração da estátua equestre de D. José no Terreiro do Paço, em que, com a família real ausente do evento ou assumindo a posição de espectador, o primeiro casal a abrir o baile, num minuete, é Sebastião José de Carvalho, futuro marquês de Pombal, e a embaixatriz de Espanha¹⁹⁰ –, como também lhes são oferecidas festas por alguns dos titulares portugueses – «Os Marialvas foram todos a Belas, à quinta do conde de Pombeiro, que oferece uma grande festa esta noite [4 de Julho de 1787] ao corpo diplomático, com baile, ceia e fogo-de-artifício».¹⁹¹ Por outro lado, eles próprios têm motivos de celebração em representação da sua corte – em Outubro de 1729 lê-se a notícia de que o cônsul de França organizava «hum grande jantar, serenata, e baile pelo nascimento do seu delfim. [...] não faltou quazi fidalgo algum [...] as mezas forão grandes, e muitas bebidas de neve, o baile de jnglezas e francezas durou athe pela manhã». Esta é, com certeza, uma referência às contradanças inglesas e às danças de corte francesas. Mais do que uma sucessão linear, voltamos a chamar a atenção para uma prática simultânea de ambas as danças, em que o minuete pode servir para abrir o baile, com maior formalidade, terminando-se depois com contradanças. Mas também há outros dados de relevo nesta citação.

Concentremo-nos, pois, no estudo da prática mais óbvia e essencial da dança – o baile. Esta apresentação vem, normalmente, associada aos «divertimentos, e as galantarias dos festins, ou banquetes, e a emulação das fêstas», podendo até ser denominada por «brinco» (com um significado mais próximo do divertimento), termos utilizados no tratado de Natal

¹⁸⁹ T. P. da VEIGA, *Fastigímia*, cit., 1988, pp. 153-160.

¹⁹⁰ Cfr. S. CHANTAL, *A vida...*, cit., s.d., pp. 282-285; J. SASPORTES, *História...*, cit., 1970, p. 178. A boa ordem num baile, isto é, a sucessão de pares, requer o respeito pela hierarquia social. Segundo o tratado de Bonem, num baile na presença dos reis – desconhecemos se é este o caso – devia ser o casal real a abrir o baile, depois, a rainha devia convidar um cavalheiro e, seguidamente, cumpria a este cavalheiro ir convidar uma senhora que a rainha tivesse escolhido, etc. Ou seja, verifica-se a hierarquia mas também uma certa preferência ou privilégio pessoal concedido pelos reis. É possível que este tivesse sido um exemplo disso, tanto para os embaixadores espanhóis, como para o ministro do rei. Cfr. N. J. BONEM; *Tratado...*, cit., 1767, pp. 86-89.

¹⁹¹ W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 82.

Jacome Bonem.¹⁹² Nos exemplos já referidos, vimos como era constante a referência à música, à comida e à duração do baile. No sarau que se organizou na antecâmara da rainha D. Mariana de Áustria, citado nas memórias do 1º conde de Povolide, este termina com a seguinte informação: «Durou este festim té às des horas da noite, em qual hora os Reis entrarão a cear».¹⁹³ Torna-se evidente que o baile se realiza, por norma, ao cair da noite, e a sua duração é provavelmente prolongada se for precedido, acompanhado ou seguido por comida e bebida. Se o baile integra uma festa de maior aparato, a ordem do programa será idealmente: jantar, serenata, ceia e baile.¹⁹⁴

Para além das cerimónias da corte e dos bailes por ela promovidos, encontramos, nas gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora, referências a outros motivos e espaços para a realização de um baile na primeira metade do século XVIII.¹⁹⁵ No contexto da nobreza e das emergentes elites urbanas daquele tempo, são duas as principais razões para a organização de um baile – o casamento e o aniversário. Citem-se dois exemplos: a 17 de Janeiro de 1730, «Cazou Mr. Eliote com hua filha de hum dezembargador da India de dezaseis annos com vinte mil crusados de dotte; teve muita assistencia, grade seya, e baile athe meya noite, forão seus padrinhos [...]»; «Fez quinze annos a 11 [de Novembro de 1731] a Sra. D. Joanna neta da Sra. Marqueza de Arronches que os festejou cantando admiravelmente a mesma senhora, e outras des senhoras de que algumas cantaram com grande numero de instrumentos, baile, cea magnifica ate as tres horas da madrugada. As senhoras foram a Sra. Marqueza de Tavora moça, as Condeças da Ericeira, Soure e Atouguia D. Clara, as duas de Aveiras, as duas da Ribeira, e a Sra. D. Luzia sua filha, a Sra. D. Anna Joachina, e de fidalgos só o Conde de Ericeira pae, e diversos meninos filhos destas senhoras que hiam vestidos magnificamente.»¹⁹⁶ Continua a ser importante a escolha das informações a difundir, tais como o número e a categoria dos convidados e a hora a que termina o evento, em que, para

¹⁹² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 5 e 84.

¹⁹³ T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 212.

¹⁹⁴ Em Fevereiro de 1733: «Diogo de Souza Mexia as levou [umas músicas italianas] e a outras estrangeiras ao Campo Grande donde deu hum jantar, serenata, cea e baile com grande luzimento». *Gazetas manuscritas...*, vol. II (1732-1734), cit., 2005, p. 61.

¹⁹⁵ *Gazetas manuscritas...*, 2 vols., cit., 2002-2005. Tendo estas publicações periódicas manuscritas sido recentemente editadas, foram consideradas um contributo original para a investigação. Recorremos a várias situações nelas descritas para a análise de diferentes aspectos relacionados com a nossa perspectiva de estudo da dança. Há, obviamente, limites na sua observação, como a dúvida relativamente à sua autoria e o desconhecimento dos critérios de selecção de notícias que podem depender mais da dignidade social dos intervenientes do que do interesse e utilidade para os leitores, por exemplo. Também reconhecemos, no entanto, que fica por realizar um estudo de comparação com uma das publicações periódicas impressas mais importantes para o século XVIII, a *Gazeta de Lisboa*. Contudo, para uma análise da festa e da dança através desta fonte, consulte-se: D. TERCIO, *História...*, cit., 1996.

¹⁹⁶ *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, pp. 70 e 169.

além das referências citadas, a mais comum é “até pela manhã”.¹⁹⁷ Serão todos indicadores do sucesso do baile, promovendo o estatuto do protagonista.

Como no paço, para além dos bailes, a dança também se manifesta num contexto mais privado da casa. Se não houver festa organizada, com convidados ordenados em pares, segundo uma determinada hierarquia, com um tempo marcado de duração (ou de início, pelo menos), não podemos afirmar estar na presença de um “baile”. “Dançou-se” simplesmente, para puro deleite pessoal.

Assim se contextualizam os vários momentos de dança nos serões de William Beckford, por exemplo. Em companhias pouco numerosas e em encontros informais, muitas vezes nos seus próprios aposentos, o passar do tempo pode incluir a dança: «Não posso ouvi-los [aos minuetes] sem principiar logo a deslizar pela sala e a abandonar-me a atitudes teatrais. Acontece o mesmo com D. Pedro [filho do marquês de Marialva], e dançamos juntos até o marquês [de Penalva] estar cansado de tocar [piano] para nós.» Noutra situação, convidado a passar o serão em casa de Mrs. Gildemeester (esposa do cônsul holandês), dançaram um *cotillon* (uma contradança francesa) «até perto das onze, hora em que me fui, para ir cear com o marquês.» Nem se verifica a presença de uma orquestra, pois enquanto que no primeiro caso é um dos presentes que toca piano, no segundo refere-se apenas que se mandou «chamar uma rabeca».¹⁹⁸ Tratam-se, sem dúvida, de sociabilidades mais privadas, onde a dança é praticada por divertimento, como um “brinco”.

Para além deste espaço privado dos aposentos, onde se pode realizar o ensino e uma prática mais desinteressada da dança, regressemos ao momento do baile para apontar a sala, ou salão, como espaço público de eleição para o decorrer desta função, seguindo as referências dos próprios tratados portugueses. Não nos compete, de momento, elaborar um estudo exaustivo da habitação nobre ou burguesa, razão pela qual remeteremos apenas para algumas das principais obras sobre o assunto.¹⁹⁹ Interessa-nos antes perceber como se enquadraria esta divisão, que muitas vezes adquire a denominação de “salão de baile”, presente, especialmente, em casas apalaçadas.

No percurso até ao salão, o convidado terá de passar pelas zonas de recepção, ante-câmaras e câmaras ricamente decoradas por representarem a primeira visualização do estatuto dos anfitriões – quanto maior for o percurso maior será a importância da residência. Será este

¹⁹⁷ Em Julho de 1731 «A Sra. D. Anna Joachina de Portugal festejou em S. Jozeph de Ribamar os onze annos da sua filha herdeira com hum grande jantar e baile magnifico que durou athe pela manha». *Ibidem*, 2002, p. 144.

¹⁹⁸ W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, pp. 63 e 112.

¹⁹⁹ Para uma análise mais circunstanciada sobre o tema, consulte-se, entre outros: N. L. MADUREIRA, *Cidade...*, cit., 1992; M. A. LOUSADA, *Espaços...*, cit., 1995; N. G. MONTEIRO, *O crepúsculo...*, cit., 1998 e M. A. T. G. da CÂMARA, *A arte...*, cit., 2000.

o espaço «Das cortezias que se devem fazer á entrada de huma casa», onde o convidado poderá ser introduzido aos senhores da casa e apresentado aos presentes.²⁰⁰ Só depois será permitido o acesso às divisões de aparato, como o “salão de baile”. Normalmente, o salão corresponde à parte central da fachada da casa, exteriorização do valor de quem a habita, e está localizado num primeiro andar, a que se dará acesso pela escadaria principal.²⁰¹

O espaço é encarado como uma oferta aos convidados onde podem conviver, divertir-se, dar-se a ver e ver os restantes. Assim, a sua decoração também é tida em conta: «A 6 [de Agosto de 1732] se fes em casa do Conde de Villa Nova hua exçelente serenata aos annos da Sñra. Condessa [...] em que se fes a festa com muitas luzes e exçelentes pinturas asestrão mais de 40 senhoras de que algumas dançarão ouve muitas bandejas com exçelentes dossed e bebidas.» Sendo a dança uma arte visual, a estética do cenário envolvente é fundamental na sua execução, tanto para o praticante como para o espectador.²⁰²

Ao referir a “oferta”, melhor dizendo, a abertura do salão da casa para serões de convívio dos principais grupos sociais urbanos, introduz-se o tema dos espaços de sociabilidade mundana. Em casas particulares, neste salão que descrevemos ou noutras salas de estar ou de lazer, começa-se a adquirir o hábito da visita, da arte da conversação, do prazer do jogo, da música, do teatro e, claro, da dança.²⁰³ São encontros que podem reunir pessoas de diferentes origens sociais, mas com algo em comum: a cultura do tempo de lazer, que deixa de ser exclusiva da nobreza, passando a ser partilhada e promovida não só pelas novas elites de financeiros e comerciantes, como pelos grupos médios das principais actividades urbanas.²⁰⁴ A ideia de sociabilidade era privilégio de alguns estratos sociais, mas diversifica-se de acordo com o tempo e o espaço em que se pratica.²⁰⁵

²⁰⁰ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, pp. 81-85.

²⁰¹ Esta disposição interior da arquitectura das casas tem por base uma ideia de «estratificação horizontal», através dos corredores, e «em altura», pelas escadas, o que permite uma progressão até zonas mais íntimas ou de maior aparato. N. L. MADUREIRA, *Cidade...*, cit., 1992, p. 117. Porém, noutros modelos de casas palacianas, especialmente em quintas, o salão também costuma estar ao nível térreo, dando acesso aos jardins. Este espaço ao ar livre oferece muitas possibilidades de cenários de festa, naturais ou artificiais. Muito haveria para dizer sobre a adaptação da prática da dança a estes espaços. Porém, foi necessário impor um critério de selecção de temas a partir da tratadística da dança, o que nos obriga a deixar esta questão para futuras investigações.

²⁰² *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. II, 2005, p. 130. Apesar de não ser um exemplo de baile, Beckford conclui, no final de um serão em que dançou alguns minuets na companhia de amigos íntimos e depois de ter sido largamente elogiado pela sua prestação: «Claro que tudo conspirava para fascinar e inflamar uma imaginação juvenil – a elegância e o esplendor das instalações, espelhos que sobem do chão, como pórticos de quiméricas mansões, reflectindo flutuantes e ligeiras figuras juvenis, o perfume das rosas e a deliciosa música de Haydn, executada por Rumi, Palomino e mais dois executantes, primeiros músicos de Lisboa e talvez da Europa.» W. BECKFORD, *Diário...*, cit., 1983, p. 63.

²⁰³ Como já indicámos, os tratados tomam em consideração estas formas de sociabilidade e explicam as regras de cortesia que lhes são mais adequadas. Por exemplo, no tratado traduzido por José Tomás Cabreira aconselha-se a fazer três ou quatro cortezias para trás ao se despedirem numa «casa no fim da visita [...] até junto da porta». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. VII.

²⁰⁴ O 1º conde de Povolide conta que, por volta de 1720, quando a Igreja procurou condenar e proibir os bailes que em Lisboa se realizavam, como os que ocorriam na casa de «João Correia, moço da goarda ropa d’El-Rei

Nas gazetas manuscritas presentes na Biblioteca Pública de Évora há notícia de algumas formas de convívio com um tempo e um espaço específico. Desta forma, encontramos a referência a bailes públicos, ou seja, que se realizam numa casa particular, mas aberta a um maior número de pessoas, não restringidas a um convite pelo responsável. Também não têm nenhum motivo especial para o seu acontecimento para além do respeito por um calendário, que impõe um ideia de rotina e de continuidade. Para o período entre 1729 e 1734, esta fonte identifica-nos duas casas, a de Jorge (ou George)²⁰⁶ e a de D. Mauricio²⁰⁷, que, durante os meses de Outono e Inverno (nos restantes meses desaparecem as referências), com uma periodicidade semanal, organizam bailes e serenatas, muitas vezes acompanhadas da prática do jogo, onde obviamente também se cultiva o prazer da conversação: «em casa de Jorge [...] as serenatas [...] ali se fazem as Quinta feiras e os bailles as Terças.»²⁰⁸

A 28 de Abril de 1733 lemos que a casa com maior sucesso é a «de Rodrigo de Souza a Trindade donde vive D. Maurício, e em que nos jnvernos ultimos tem havido baylles e serenatas».²⁰⁹ Colocamos como hipótese o espaço ser arrendado, possivelmente, já com o intuito de ser destinado a estes eventos que também teriam, para os seus promotores, um objectivo de lucro.²¹⁰ Na verdade, pouco se sabe sobre a história das duas casas, no entanto esta forma organizada de sociabilidade, onde a dança está incluída, remete-nos para o estudo das “assembleias”, mencionadas nos tratados portugueses sob duas vertentes.²¹¹

Natal Jacome Bonem refere-se, no título da sua obra, às «Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama» com um sentido genérico, que engloba as diferentes ocasiões de convívio que temos apontado.²¹² É antes a dedicatória da obra de Julio Severin Pantezze «aos Dignissimos Senhores Assignantes da Casa da Assembleia do Bairro Alto» que interessa agora

Nosso Senhor [...] aonde ião damas e ião senhores de distinção grande» houve protestos «dizendo que lhe tiravão todo o divertimento em ãa Corte tão populosa, de que se seguiria a ociosidade com todos os que não tinham ocupações, que erão os mais». T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, pp. 339 e 251.

²⁰⁵ «Fenómeno da transversalidade nas sociabilidades. Isto é, a existência de espaços e formas de sociabilidade nos quais se encontram os diferentes grupos sociais; ou, ainda, de práticas de sociabilidade comuns a todos os grupos sociais, mas vividas em espaços e com códigos e formas distintas.» M. A. LOUSADA, *Espaços...*, cit., 1995, p. 147.

²⁰⁶ A primeira referência data de 25 de Outubro de 1729: «em caza de G[e]orge se principião os [bailes] das jnglezas». *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 62. Daniel Tércio avança com a possibilidade deste Jorge ser o mestre veneziano Giovanni Giorgi, que dirigia a escola de canto capucho do Convento de Ribamar e tendo assim, possivelmente, composto um dos minuets do *Livro do Conde Redondo*. Cfr. D. TERCIO, *História...*, cit., 1996, pp. 134-136.

²⁰⁷ A primeira referência data de 11 de Dezembro de 1731: «Os bailles continuão com grande concurso, e as serenatas nas duas cazas de Jorge e D. Mauricio». *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 180.

²⁰⁸ *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. II, 2005, p. 180.

²⁰⁹ *Gazetas manuscritas...*, cit., vol. I, 2002, p. 232.

²¹⁰ O 1º conde de Povolide, na polémica que relata em torno da condenação dos bailes pela Igreja, escreve que «houve tãobém escumunhão sobre os [...] bailes aonde se pagava e se fazião por dinheiro», mas que nunca ninguém chegou a ser acusado. T. C. de ATAÍDE, *Portugal...*, cit., 1990, p. 251.

²¹¹ Obra importante para o estudo do tema das assembleias é a de M. A. LOUSADA, *Espaços...*, cit., 1995.

²¹² N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767.

analisar. Afirmar o autor que «só nella encontro associados os engenhos Portuguezes com os Estrangeiros, para a applicação desta minha curiosidade». O tratado acaba por ser publicado com o «patrocínio de tantos Mecenas» que, não só tendo financiado a edição, «a incomparavel benignidade de tantos respeitos» tornará a obra «isenta da malevolencia dos zoilos».²¹³

A oferta à assembleia é obviamente muito adequada à única obra portuguesa que se dedica ao ensino das contradanças, pois nestes espaços as danças mais praticadas eram “as inglesas”, isto é, as contradanças ou *countrydances* – «conforme o estylo com que as executa a Nação Britanica, por ser este o mais introduzido, e pratico em todas as Assembleas».²¹⁴ Lembramos que são danças mais sociáveis, de conjunto, com variadas coreografias que podem preencher todo um serão, não exigindo uma etiqueta de baile tão rígida como quando se dança o minuete. É a dança típica das assembleias mundanas, sendo considerada pela historiografia da dança como o símbolo de vitalidade dos espaços de sociabilidade fora da corte e do crescente protagonismo das classes médias.²¹⁵

As assembleias eram, normalmente, espaços fechados com entrada regulamentada, promovendo uma maior proximidade, mas também um maior controlo das atitudes dos presentes. Nas palavras de Nuno Luís Madureira, representavam uma das «formas de consumo não produtivo de tempo» para grupos identificados pelo estatuto, riqueza e também pela nacionalidade. As comunidades estrangeiras (constituídas, fundamentalmente, por diplomatas, militares, letrados e grandes negociantes) eram os principais promotores destes espaços de sociabilidade cultural e de lazer, como é possível depreender na dedicatória tida em conta. O mesmo historiador defende que o tratado de Pantezze era destinado à casa gerida pelo músico e compositor de origem genovesa Pedro António Avondano, na Rua do Loreto. Contratado pela rainha D. Mariana Vitória para primeiro violino da Real Câmara, foi igualmente professor de música da Casa Real e chegou a ser habilitado com a Ordem de Cristo. Organizada num andar do prédio que habitava, «com uma sala de bilhar, mobiliário luxuoso, vários lustres e loiças, a Casa da Assembleia oferecia a quem a frequentasse um conforto acolhedor, e um ambiente seleccionado» – um espaço privado tornado público.²¹⁶

É possível que fosse o ponto de encontro de eleição da comunidade britânica em Lisboa, pois sabe-se que em Novembro de 1766, o aniversário do soberano inglês foi aqui celebrado com baile e ceia, cabendo o minuete de abertura ao filho do conde de Oeiras e a

²¹³ J. S. PANTEZZE, *Methodo...*, cit., 1761, pp. III-VI.

²¹⁴ Idem, *ibidem*, p. 11.

²¹⁵ Cfr. Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelas, Paris: Éditions Complexe, Centre National de la Danse, 2003.

²¹⁶ N. L. MADUREIRA, *Lisboa...*, cit., 1990, pp. 78 e 81. Salientamos como a própria personagem de Avondano representa muito do que tem vindo a ser descrito relativamente às personagens ligadas à prática da dança: o facto de se servir da sua casa para promover um espaço de sociabilidade e com o seu percurso ter sido nobilitado.

Lady Hay, mulher do cônsul inglês.²¹⁷ Funcionária, muito provavelmente, da mesma forma que as casas de Jorge e de D. Mauricio, em que o baile surgiria como um dos eventos mais concorridos.

Perde-se, depois, o rasto à casa de Avondano, no entanto, sabe-se que a comunidade britânica não esmorece na sua sociabilidade organizada, bem pelo contrário. Se, em 1771, há referências a uma *very large room* de localização desconhecida, tendo já estipulada a admissão nos bailes e as formas de pagamento²¹⁸, em 1783, alguns membros da Feitoria Inglesa e outros negociantes ingleses decidem arrendar umas casas ao 4º marquês de Marialva situadas na Rua do Alecrim (actualmente o prédio tem uma nova fachada virada para o Largo Barão Quintela), com o fim de aí instituir a *Assemblea Britânica*. O contrato é minucioso no que concerne à planta da reconstrução dos dois andares do prédio, estipulando, no primeiro andar, «hum sala para a dansa [...] com sua orquestra que deveria ter de pé direito os dous andares».²¹⁹ Aí ocorriam os bailes previstos no calendário normal dos meses de Outono e Inverno e os de realização extraordinária, de maior cerimónia, com convidados portugueses e ingleses do estatuto social mais elevado. De resto, «os sócios reuniam-se [...] à noite e ali conversavam, jogavam às cartas, ao bilhar, e ali se dispunha dos jornais das diferentes partes da Europa. Havia sempre refrescos para quem os pedisse, orchata, limonada, ponche, café e chá».²²⁰

Terminando a apresentação dos espaços fechados de prática da dança, o cortesão, o habitacional e o das assembleias, é importante deixar ainda uma breve nota sobre o espaço público ao ar livre, isto é, a rua ou o passeio, ambos mencionados nos tratados portugueses. Por essa razão, já foram referidos aquando do estudo das cortesias, no que diz respeito às «paragens adonde se devem fazer com mayor attenção». Como nos «passeyos publicos, ou outros semelhantes [...] se encontraõ ordinariamête pessoas de distinção, não se devem fazer

²¹⁷ Cfr. Agostinho ARAÚJO, «A “Assembleia Britânica” em Lisboa e a sua sede (1771-1789)», *Lisboa. Revista Municipal*, 2ª série, nº 20 (1987), p. 32.

²¹⁸ Nela «podem fazer parte qualquer outros estrangeiros de boa posição, mediante o pagamento de 80 cruzados pelo tempo que vai do mês de Novembro ao princípio da Quaresma. Os viajantes que se não demoram, no país, mais de seis semanas, são isentos de quotização e têm entrada livre, logo que uma vez foram apresentados. As pessoas pertencentes ao corpo diplomático não pagam nada.» Carl Israel RUDERS, *Viagem em Portugal 1798-1802*, António FEIJÓ (trad.), Castelo Branco CHAVES (pref. e notas), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 174.

²¹⁹ Cit. in A. ARAÚJO, «A “Assembleia...», cit., 1987, p. 35. No Porto, a comunidade britânica reunia-se no edifício da Feitoria Inglesa: «O rés-do-chão destina-se ao comércio, o andar de cima (sobreloja) a salão de baile, o qual tem cinquenta e cinco pés de comprimento por trinta de largura. A fachada tem duas ordens de janelas.» James MURPHY, *Viagens em Portugal* (1795), Castelo Branco CHAVES (trad., pref., e notas), Lisboa: Livros Horizonte, 1998, p. 30. Confirma-se, nestes dois exemplos, a associação do salão de baile com o andar e fachada nobres dos edifícios.

²²⁰ J. B. F. CARRÈRE, *Panorama...*, cit., 1989, p. 44. Os franceses reuniam-se em assembleia distinta até à última década de Setecentos, quando esta se dissolveu, como consequência das perturbações advindas da Revolução Francesa, e grande parte da sua comunidade acabou por integrar a assembleia britânica. São assembleias culturais e de lazer, mas sempre inseridas num contexto político. Cfr. Idem, *ibidem*, p. 45.

com a mesma ligeireza [com que se fazem na rua], só sim com mayor moderação, porque mostra mayor graça».²²¹ O passeio deve ser encarado, neste contexto, como uma forma de entretenimento e um momento de exibição social por diferentes motivos: a apresentação do corpo (postura e vestuário), a companhia, o local por onde se anda e como se anda, se a pé ou de carruagem.²²²

A maioria dos estrangeiros é consensual na crítica à falta de hábito de passeio dos lisboetas. «Contíguo ao Rossio, encontramos o Passeio Público, mandado fazer pelo marquês de Pombal [...] com o intuito de conseguir uma maior comunhão entre os dois sexos», mas sem sucesso, afirma o inglês James Murphy em 1795.²²³ Carl Israel Ruders, por volta do mesmo ano, é da opinião que o «jardim é grande, bonito e asseado», mas «apesar disso não me parece que os portugueses gostem tanto de passear como os estrangeiros que aqui residem.»²²⁴ Preferem andar de carruagem, onde a ostentação pública do seu passeio acresce a riqueza do meio de transporte, o número e aparência dos criados e a qualidade dos animais.²²⁵

Nesta última perspectiva do estudo da dança, muito ficou por observar, principalmente no que concerne à prática teatral, religiosa e popular, que o próprio espaço da rua e do passeio enquadraria. No entanto, não é o estudo da festa, do divertimento ou da cerimónia *per se* que orienta esta investigação. Aliás, a própria amplitude destas noções seria difícil de abranger pelos limites do trabalho, concentrando-nos antes na mentalidade comum aos acontecimentos: a sublimação do próprio *ser* e a exteriorização do que se ambiciona ser.

O estudo dos tratados como base para o estudo da dança tem sido constante e, por isso, cumpria direccionar, finalmente, o conjunto de questões levantadas pelas fontes na perspectiva da vivência mais imediata da sua arte. Trata-se de uma abordagem primária à prática da dança, essencial, na medida em que o principal objectivo foi relacionar a fonte documental com a realidade, mesmo que tal limite as possibilidades de estudo. Assim sendo, tomou-se como ponto de partida as personagens apresentadas pelos tratados e os contextos da sua prática para atingir um outro nível de observação, em que não só se verifica uma vivência mais generalizada dos preceitos da dança, como a influência da etiqueta social na determinação de situações esclarecidas pela *tratadística* da dança.

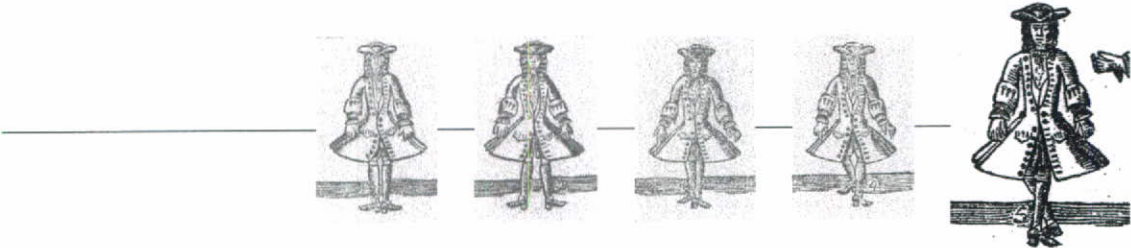
²²¹ N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 56.

²²² Relembramos um dos conselhos dos tratados sobre a utilidade da dança em que se defende que as cinco posições de base servem «para fazer os passos com perfeição, ou para andar pela rua, ou para dançar». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 1.

²²³ J. MURPHY, *Viagens...*, cit., 1998, p. 141.

²²⁴ C. I. RUDERS, *Viagem...*, cit., 1981, p. 36.

²²⁵ Para um maior desenvolvimento desta temática, consulte-se: N. L. MADUREIRA, *Lisboa...*, cit., 1990.





Conclusão

Um dos principais problemas que se pode colocar no âmbito do estudo da dança relaciona-se com a incapacidade de conhecer a real manifestação desta arte. Ou seja, como escrever sobre uma dança que nunca se viu? Como avaliar o movimento de um corpo que nunca se observou em acção?

Na verdade, nunca teremos a possibilidade de saber como um minuete era dançado pelo homem dos séculos XVII e XVIII. Mas terá sido essa, realmente, a nossa intenção? Esta incapacidade não deve ser encarada como um problema, mas antes como uma característica inerente à história que se pretende construir a partir da dança. Ainda mais quando nos propusemos estudar outras formas da sua expressão – o registo escrito da tratadística, que procura combater, precisamente, a imaterialidade da dança.

O que é um tratado de dança? Esta foi uma das questões que norteou o presente trabalho. É, sem dúvida, um objecto indicativo de um determinado espaço e tempo, que permite adaptar a dança a outra forma de expressão, a escrita, que embora seja estruturalmente diferente, oferece consistência a uma natureza efémera. Existirá, assim, uma transformação do objecto de estudo pelo objecto que o estuda – o que é a dança num tratado?

Ela surge diversa nas várias manifestações que lhe garantem uma certa materialidade: primeiramente, a linguagem escrita que a codifica; mas também, a disposição do espaço onde se pratica, a música que lhe oferece o ritmo, o vestuário que condiciona e ornamenta os passos do executante, os próprios protagonistas que lhe dão sentido, o estudo de um corpo mais consciente das suas capacidades motoras e as representações iconográficas que tipificam a imagem ideal para a dança. Apenas através do estudo destas diferentes partes foi possível reflectir sobre o lugar da dança na sociedade da época moderna.

Através desta abordagem múltipla ao ensino e à prática da dança e, por isso, impossível de ser exaustiva nas suas diferentes partes, apercebemo-nos de como a tratadística procura influir sobre comportamentos sociais, assumindo, neste sentido, características da literatura de civilidade. Estudar os tratados de dança é reflectir sobre os condicionalismos da sociabilização do corpo. Num estreito jogo entre teoria e prática, esta literatura não veicula somente a

técnica da dança, também cria imagens e estabelece uma linguagem corporal repleta de significado.

Assim, a dança deve ser encarada como um instrumento que ajuda a conformar o corpo de acordo com uma rígida hierarquia de aparências, moldando-o ao estatuto social que se deseja reflectir, encenando a sua atitude perante o outro, consciente da necessidade de uma projecção exemplar.

Avaliar o papel da dança no contexto social dos séculos XVII e XVIII é considerar a vivência e os usos do corpo e questionar o significado que ele assume em diferentes relações: entre mestre e aluno, homem e mulher, nobres e burgueses, rei e cortesãos. A dança, ao trabalhar com um corpo individual, contribui para a sua construção pública.

No estudo realizado, procurámos identificar este processo, confrontando os preceitos da tratadística com uma linguagem corporal abrangente. Enquanto arte de sociedade, a dança reclama um modelo cortesão, inspirador de outros espaços e personagens. Reconhecemos, no entanto, que estas questões finais da dissertação, necessitavam uma investigação mais sistemática.

O nosso principal objectivo foi realizar uma leitura o mais completa possível dos três tratados portugueses impressos em meados do século XVIII. Assumimos, constantemente, a sua presença delimitadora: no enquadramento geográfico-político a partir da circulação de livros sobre dança, no conhecimento da dança enquanto objecto de estudo de um determinado género literário e, por fim, na percepção do valor social da sua prática a partir de diferentes contextos sugeridos pela tratadística.

Desta forma, foi intencional o afastamento de certas matérias que não integram o conteúdo dos tratados. Na verdade, dizem-lhes respeito, embora por uma forma indirecta. Referimo-nos a uma outra leitura possível dos tratados portugueses – a leitura do que não está escrito, do seu silêncio. As três obras portuguesas ignoram duas dimensões importantes da dança dos séculos XVII e XVIII.

A primeira diz respeito à dança teatral, que, em termos técnicos, começou a diferenciarse da dança social durante este período. Apesar da dança de palco ser normalmente colocada em segundo plano face ao estudo da produção operática ou dramaturgica, onde ela normalmente se incluía, alguns trabalhos recentes têm reconhecido a importância de um maior conhecimento do seu contexto de produção, das relações entre os vários protagonistas e da sua representação enquanto espaço e tempo de cultura e de sociabilidade. Sucede, porém, a história da dança valorizar a sua qualificação de arte de espectáculo em detrimento da sua utilidade como arte de sociedade. Ora, nas palavras de Natal Jacome Bonem, no prólogo ao

Tratado dos principaes fundamentos da dança (Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767, p. 6), «Se a dança não servira se não para aparecer sobre os tablados, poucas pessoas a exercitariaõ». Por esta razão, decidimos abordar, em exclusivo, a vivência mais privada da dança (por oposição ao espaço público do teatro), a única que motiva a publicação dos tratados.

Consequência desta escolha, outro registo de danças também ficou por retratar. Referimo-nos às danças originárias de outros espaços, fora da corte e das assembleias ilustres, e praticadas por outros protagonistas que não são tidos em conta pela tratadística – as danças populares, onde incluímos o registo folclórico e o exótico. Estará reservado para futuras investigações o estudo da relação entre estes diferentes tipos de dança que coexistem em Portugal, durante a época moderna, num enquadramento social bastante amplo: as danças de corte francesas, as danças das várias regiões de Portugal e as danças exóticas, vindas de África e do Brasil. Apesar de apresentarem estilos muito díspares e reportarem mesmo para usos do corpo opostos, acreditamos ser proveitoso o estudo sobre o confronto entre estas diferentes expressões e as possíveis influências que daí nascem.

Outros pontos de investigação ficaram igualmente aquém de um ambicionado desenvolvimento, sobretudo por razões que se prendem com as características de dimensão de uma dissertação de mestrado. Desta forma, vários caminhos que nos podiam levar a uma melhor observação da prática da dança no Portugal dos séculos XVII e XVIII acabaram por ficar apenas indicados, esperando próximas oportunidades para um maior desenvolvimento.

A abordagem interdisciplinar, no que respeita o contributo da música, da anatomia e da iconografia, poderá originar mais conclusões para o estudo do caso português com a consulta de fontes específicas.

Relativamente ao estudo dos protagonistas e dos seus espaços e tempos de acção, são várias as questões que ficaram por responder, como, por exemplo, as relativas à figura do mestre de dança – seu local e modo de trabalho, relação com alunos e mecenas e reputação social –, ou as referentes à personagem do peralta – construção da imagem, modelos de referência e intenção social. Para tal, assumimos que foi insuficiente a leitura de alguns testemunhos de época, como por exemplo a literatura de cordel, que com as suas descrições satíricas, fornece um outro olhar da sociedade.

Da mesma forma, esperamos prosseguir com o estudo da função do baile. Na dissertação que agora findamos, revelou-se impossível abranger a multiplicidade de questões que podem ser colocadas ao ter em conta, por exemplo, a arquitectura e a decoração do espaço onde se dança e a relação entre as personagens que organizam o baile e as que são convidadas a estar presentes e a dançar.

Pretendemos, no entanto, ter conseguido reunir um leque de hipóteses de estudo que permita fazer a ponte entre a dança registada e sugerida no papel e a sua vivência em sociedade.

Esperamos que esta opção de estudo tenha evidenciado a importância da dança para a observação do corpo e também do gesto que ganha significado no movimento que se vai codificando. Um significado que é expressão directa de uma sociedade regida pelas imagens ditadas pela corte. A tratadística da dança, principalmente do século XVIII, é um dos testemunhos não só da criação de um modelo cortesão, como também da sua aplicação a novos espaços de sociabilidade. O surgimento das danças de corte só tem sentido no próprio contexto que lhe dá o nome. Mas o seu sucesso e divulgação apenas pode ser entendido numa lógica de referências, base de uma vontade de reestruturação social.

Os tratados de dança portugueses publicados em meados do século, e que são as três fontes principais desta dissertação, embora lhes seja traçada uma forte dependência de outras obras estrangeiras, deverão ser considerados como trabalhos autónomos, não só na selecção do conteúdo que transmitem, mas igualmente na forma como podem informar do papel da dança na sociedade da sua época.

FONTES

I – LITERATURA SOBRE DANÇA

MANUSCRITOS

Biblioteca Pública Municipal do Porto

«Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i señales demonstrativas», KINSKI, Felix (trad.), Porto: 1751 [nº geral: 1394].

IMPRESSOS

XV^{me} *Recueil de danses pour l'année 1717*, Paris: Dezais, [1717].

ARBEAU, Thoinot, *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancier, batter le tambour en toute sorte & diversité de batteries, iouër du fifre & arigot, tirer des armes & escrimer, avec autres honnestes exercices fort convenables à la ieunesse* (1ª ed. 1588; fac-simile da ed. de 1596), Genebra: Minkoff, 1972.

ARENA, Antoine d', *Ad suos compaignones, qui sunt de persona friantes, bassas dansas et branlos practicantes, nouvellos perquam plurimos mandat*, Londres: s.n., 1758.

Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas, CABREIRA, José Tomás (trad.), Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760.

BONEM, Natal Jacome, *Tratado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama*, Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767.

BONNET, Jacques, *Histoire générale de la danse, sacrée et profane; ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent. Avec un supplément de l'histoire de la Musique, & le paralele de la Peinture & de la Poesie*, Paris: d'Houry fils, 1723.

BOURGEANT, Père, *Traité contre les danses et les mauvaises chansons* (2ª ed.), Paris: Antoine Boudet, Imprimeur du Roi, 1775.

CAHUSAC, Louis de, *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*, 3 tomos, Haia: Jean Neaulme, 1754.

CAROSO, Fabritio, *Nobiltà di dame [...] Libro, altra volta, chiamato Il Ballarino*, Veneza: Presso il Muschio, 1605.

FERRIOL Y BOXERAUS, Bartolomé, *Reglas utiles para los aficionados a dançar. Provechoso divertimento de los que gustan tocar instrumentos y polyticas advertencias a todo genero de personas*, Cápuá: Joseph Testore, 1745.

FEUILLET, Raoul-Auger, *Recueil de contredances mises en choregraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la Chorégraphie*, Paris: ed. autor, 1706.

Idem, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes demonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances* (1ª ed. 1700), Paris: Dezais, 1713.

- FLORENCIO, Francisco Agustín, *Crotología, ó ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero, y poder facilmente, y sin maestro, acompañarse en todas las mudanzas de que está adornado este gracioso Bayle Español* (5ª ed.), Barcelona: viuda Piferrer, s.d.
- IZA ZAMÁCOLA, Juan Antonio (pseud. Don Preciso), *Elementos de la ciencia contradanzaria, Para que los currutacos, pirracas, y madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios á baylar las contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c.*, Madrid: Imprenta de la viuda de Joseph García, 1796.
- LAMBRANZI, Gregorio, *Neue und curieuse theatralische tantz-schul. Deliciae theatrales*, Nuremberga: Johan Jacob Wolrab, 1716.
- LAUZE, François de, *Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames* (1623), Genebra: Minkoff, 1977.
- MAGNY, Claude-Marc, *Principes de chorégraphie. Suivi d'un traité de la cadence, qui apprendra les tems & les valeurs de chaque pas de la danse, détaillés par caracteres, figures & signes démonstratifs* (1765), Genebra: Éditions Minkoff, 1980.
- MÉNESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les régles du théâtre*, Paris: René Guignard, 1682.
- MENEZES, Bento José de Freitas; RAMALHO, António Rodrigues, *Tratado de danças de sala*, Porto: Augusto d'Almeida ed., 1893.
- MEREAU, *Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts*, Gotha: Mevius & Dieterich, 1760.
- MINGUET E IROL, Pablo, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta figuras* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, s.d.
- Idem, *Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta y tantas laminas* (3ª ed.), Madrid: ed. autor, 1758.
- Idem, *Breve explicación de diferentes danzas, y contradanzas, demonstradas con media chorografia*, Madrid: ed. autor, [1764?].
- NEGRI, Cesare, *Le gratie d'amore*, Milão: Pontio, & Gio. Piccaglia compagni, 1602.
- Idem, *Nvove inventioni di balli*, Milão: Girolamo Bordone, 1604.
- NOVERRE, Jean-Georges, *Lettres sur les danses et sur les ballets*, Estugarda-Lyon: Aimé Delaroche, 1760.
- Idem, *Noverre: Cartas sobre a Dança* (1760), MONTEIRO, Marianna (trad., notas, crítica e interpr.), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998.
- PANTEZZE, Julio Severin, *Methodo, ou explicaçam para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761.
- PLAYFORD, John, *The dancing master: or directions for dancing country dances, with the figure and tunes to each dance* (1ª ed. 1651; 6ª ed.), Londres: ed. autor, 1679.
- RAMEAU, Pierre, *Abbregé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire ou de traçer toutes sortes de danses de ville*, Paris: ed. autor, 1725.
- Idem, *Le maître à danser* (1ª ed. 1725), Paris: Rollin fils, 1748.
- TOMLINSON, Kellom, *The art of dancing explained by reading and figures, whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method*, Londres: ed. autor, 1735.
- WEAVER, John, *A collection of ball-dances perform'd at court*, Londres: ed. autor, 1706.
- Idem, *An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd. Containing the several sorts of dancing, antique and modern, serious, scenical, grotesque, &c with the use of it as an exercise, qualification, diversion, &c*, Londres: Jacob Tonson, 1712.
- Idem, *Anatomical and mechanical lectures upon dancing. Wherein rules and institutions for that art are laid down and demonstrated. As they were read at the Academy in Chancery Lane*, Londres: J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves e W. Chetwood, 1721.

II – OUTRAS FONTES MANUSCRITAS

Biblioteca Nacional de Lisboa

«Cortesia que os senhores Reys de Portugal de gloriosa memoria costumão fazer a seus vassallos» in «Miscelânea», fls. 64-69 [Cód. 748].

«Da antiguidade do convite, e do vinho, e da origem das cortesias» e «Dos jogos e uso de bailar e dançar» in «Discursos compendiosos em que se trata de varias antiguidades, com allegação copiosa de Auctores Chronistas, e Historiadores, e declarações das materias em ambas as lingoas latina, e vulgar...», 1640, fls. 57vº-58 [Cód. 655].

«Livro de baylles de Eugenio Carualho feito em 2 de Marco de 1678 anos» [Col. Pombalina nº 63].

SILVA, António Manuel Policarpo da, «Catalogo da Livraria do Real Collegio dos Nobres de Lisboa», 1829 [Cód. 7394].

Instituto dos Arquivos Nacionais / Torre do Tombo:

Registo Geral de Mercês:

D. João V: Lv. 15, fl. 43 – DUYA, Pedro, «Alvará. Mestre de Dança da Casa Real. 20.05.1723».

– Idem, «Mercê do Officio de Mestre de dançar da Caza Real. 1724».

D. José I: Lv. 19, fl. 355v. – TEDESQUINO, Andre Alberto, «Nomeação para Mestre de Dança do Collegio dos Nobres. 8.11.1765».

D. José I: Lv. 19, fl. 367v. – DUIAE, Pedro, «Renúncia da tença por officio de Mestre de Dança da Real Caza. 1760».

Chancelarias Régias:

D. João V: Lv. 106, fl. 235-235 v. – «Provisão de privilégio a Francisco Luiz Ameno por dez anos para a impressão da obra: *Theatro Comico Portuguez*».

D. José I: Lv. 44, fl. 70 v. – «Provisão de privilégio a Francisco Luiz Ameno para imprimir a obra: *Política Moral, e Civil*».

III – OUTRAS FONTES IMPRESSAS

ALMEIDA, Francisco José de, *Tratado da educação fysica dos meninos, para uso da nação portugueza, publicado por ordem da Academia Real das Sciencias*, Lisboa: Officina da Academia Real das Ciências, 1791.

ANDRADA, Miguel Leitão de, *Miscellanea* (1ª ed. 1629; fac-símile da 2ª ed. 1867), DUARTE, Manuel Marques (introd.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

ANDRADE, António Galvão de, *Arte da cavallaria de gineta, e estardiota, bom primor de ferrar, e alveitaria*, Lisboa: Officina de Joam da Costa, 1678.

ANDRADE, Manuel Carlos de, *Luz da liberal e nobre arte da cavalleria offerecida ao Senhor D. João, Principe do Brazil*, Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790.

ATAÍDE, Tristão da Cunha de, 1º conde de Povolide, *Portugal, Lisboa e a Corte nos Reinados de D. Pedro II e D. João V. Memórias Históricas de Tristão da Cunha de Ataíde, 1º Conde de Povolide*, SALDANHA, António Vasconcelos de; RADULET, Carmen M. (introd.), Lisboa: Chaves Ferreira Publicações, [D.L. 1990].

BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve* (1822), 2 tomos, Lisboa, Coimbra: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra, 2004.

- BARETTI, Giuseppe, *Cartas de Portugal*, LEÃO, Maria Eugénia (trad., pref. e anot.), Coimbra: s.n., 1970.
- BECKFORD, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, ALEXANDER, Boyd (introd. e notas), SIMÕES, João Gaspar (trad. e pref.), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.
- BELLEGARDE, Abade de, *Modelo de conversações para pessoas polidas, e curiosas*, Parte I, Lisboa: Officina de Pedro Ferreira Impressor da Augustissima Rainha, 1734-1735.
- BROCHADO, José da Cunha, *Memórias de José da Cunha Brochado*, REMÉDIOS, Mendes dos (antol. e estudo introd.), Cascais: Câmara Municipal, Pelouro da Cultura, 1996.
- BULWER, John, *Chirologia: or the natural language of the hand and Chironomia: or the art of manual rhetoric* (1644), CLEARY, James W. (ed.), Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press; Londres, Amesterdão: Feffer & Simons, Inc., [cop. 1974].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El maestro de dançar*, s.l.: s.n., s.d.
- CARRÈRE, J. B. F., *Panorama de Lisboa no ano de 1796*, CHAVES, Castelo Branco (trad., pref. e notas), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.
- COSTA, António Rodrigues da, *Embaixada que fes o Excellentissimo Senhor Conde de Villar-Maior*, Lisboa: Officina de Miguel Manescal, Impressor da Serenissima Casa de Bragança, & do Sancto Officio, 1694.
- Entremez intitulado A caça da dança, ou Theatro da mocidade ocioza*, Lisboa: Officina de Domingos Gonsalves, 1783.
- Estatutos do Collegio Real de Nobres da Corte, e Cidade de Lisboa*, s. l.: Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, 1777.
- FILIPPE I, Rei de Portugal, 1527-1598, *Cartas para duas meninas: Portugal na correspondência de D. Filipe I para as suas filhas, 1581-1583*, BOUZA ÁLVAREZ, Fernando (org., introd. e notas), Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Publicações Dom Quixote, 1999.
- FRANCO, Francisco de Mello, *Tratado da educação fysica dos meninos, para uso da nação portugueza, publicado por ordem da Academia Real das Sciencias*, Lisboa: Officina da Academia Real das Ciências, 1790.
- Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, 2 vols. (1729-1731 e 1732-1734), LISBOA, João Luís; MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis e OLIVAL, Fernanda (coord.), Lisboa: Edições Colibri, CHC-UNL e CIDEHUS-UE, 2002-2005.
- GORANI, Giuseppe, *Portugal. A Corte e o País nos anos de 1765 a 1767*, CHAVES, Castelo Branco (trad., pref., e notas), s. l.: Círculo de Leitores, 1992.
- HENRIQUES, Francisco da Fonseca, *Ancora medicinal para conservar a vida com saude*, Lisboa: Officina da Música, 1721.
- Jornal encyclopedico dedicado á Rainha N. Senhora, e destinado para instrução geral com a noticia dos novos descobrimentos em todas as sciencias, e artes* (Março, Abril e Maio), Lisboa: Officina de Antonio Gomes, 1791.
- LISBOA, Cristóvão, *Consolação de afflictos, e alivio de lastimados. Dialogo entre dous filosofos Vacrisso, e Pontonio*, Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca, 1742.
- LOBO, Francisco Rodrigues, *Corte na aldeia* (1619), CARVALHO, José Adriano de (introd., notas e fixação do texto), Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- LUIZ, Tomás, *Tratado das liçoens da espada preta, e destreza, que haõ de usar os jogadores della*, Lisboa: Domingos Carneiro, 1685.
- MELO, Francisco Manuel de, *O fidalgo aprendiz* (1665), OLIVEIRA, António Corrêa de A. (est. do texto, introd. e notas), Lisboa: Moraes Editores, 1979.
- MOLIÈRE, *Le bourgeois gentilhomme*, Paris: Éditions Nilsson, s.d.

- MOREIRA, Manuel de Sousa, *Theatro historico, genealógico y panegyrico erigido a la immortalidade de la excelentissima casa de Sousa*, Paris: Empreinta Real, 1694.
- MURPHY, James, *Viagens em Portugal* (1795), CHAVES, Castelo Branco (trad., pref., e notas), Lisboa: Livros Horizonte, 1998.
- Novo entremez intitulado O castigo bem merecido à peraltice vaidozza*, Lisboa: Officina de Antonio Gomes, s.d.
- O Anónimo. *Journal portugais du XVIII^e siècle (1752-1754)*, PIWNICK, Marie-Hélène (est.), Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1979.
- PACHECO DE NARVÁEZ, Luis, *Llave y gobierno de la destreza. De una filosofía de las armas*, FERNÁNDEZ LANZA, Fernando (ed.), s.l.: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, [D.L. 1991].
- RAMEAU, [Jean-Philippe], *Generation harmonique ou Traité de Musique theorique et pratique*, Paris: Prault fils, 1737.
- Relação verdadeira da jornada, que desde Lisboa fez á Corte de Vienna de Austria o Conde de Villar Maior, como embaixador do Senhor Rei D. João V, a pedir o Imperador Joseph I, seu irmão, e a Imperatriz Viuva, sua Mãe, a Senhora D. Marianna de Austria, para Rainha de Portugal [...] Impresso a primeira vez em Vienna, anno de 1717*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1787.
- Relación de la danza a cavallo, con que celebrò la ilustrissima ciudad de Parma la llegada de Su Alteza Real el Serenissimo Señor Don Carlos, Infante de España, Duque de Parma, Placencia, Castro, &c. y Gran Principe de Toscana, &c. Executada en el Grande, y Real Teatro de Corte por diez y seis Cavalleros, Convictores de el Real Colegio de Nobles*, Sevilha: Pedro Joseph Diaz, 1732.
- ROSSI, Domenico (man.), *Las Parejas. Juego Hípico del siglo XVIII*, LÓPEZ SERRANO, Matilde (est. crít.), Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987.
- RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, FEIJÓ, António (trad.), CHAVES, Castelo Branco (pref. e notas), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.
- SANTA CATARINA, Frei Lucas de (pseud. Doutor Pantaleão de Escarcia Ramos), *Anatomico Jocosu, que em diversas operações manifesta a ruindade do corpo humano, para emenda do vicioso*, Tomo II, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1752.
- SILVA, António José da, *Esopaida ou a vida de Esopo*, BARATA, José de Oliveira (ed.), Coimbra: Universidade de Coimbra, 1979.
- SIQUEIRA, João de N. Sra. da Porta, *Escola de politica, ou tratado pratico da civilidade portugueza* (1791), Lisboa: Officina de Simão Tadeu Ferreira, 1816.
- SOUSA, Manuel de Faria e, *Historia del Reyno de Portugal*, Antuérpia: Juan Bautista Verdussen, 1730.
- Theatro comico portuguez, ou Collecção das operas portuguezas, que se representaraõ na casa do Theatro Publico do Bairro Alto de Lisboa*, 4 vols., Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno: 1759-1761.
- Theatro drammatico, ou Collecção das operas que compoz na língua Italiana o Abbade Pedro Metastasio Poeta Cesareo, Traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*, Tomo I, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755.
- Uma tablatura para guitarra barroca: o livro do Conde Redondo*, AZEVEDO, João Manuel Borges (est.), Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1987.
- VEIGA, Tomé Pinheiro da, *Fastigímia*, BELCHIOR, Maria de Lurdes (pref.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

BIBLIOGRAFIA SELECCIONADA

I – OBRAS DE REFERÊNCIA

- ALEXANDRE, Maria Isabel Vieira Martins, *Inventário dos livreiros, impressores e mercadores de livros de Lisboa, no séc. XVIII, citados na Gazeta de Lisboa*, Lisboa: s.n., 1985.
- ANGLÉS, Higinio; SUBIRÁ, José, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Instituto Español de Musicología, 1951.
- BLUTEAU, Raphael, *Vocabulario portuguez, e latino*, 10 tomos, Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1728.
- BRENET, Michel, *Diccionario de la música histórico y técnico*, trad. da ed. francesa por BARBERÁ HUMBERT, José; RICART MATAS, J.; CAPMANY, Aurelio; Barcelona: Iberia – Joaquín Gil Editores, 1946.
- CANAVEIRA, Rui, *Dicionário de tipógrafos famosos*, s.l.: ed. autor, 2001.
- Catálogo da coleção de miscelâneas. Teatro*, CASTRO, Aníbal Pinto de (pref.), Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1974.
- Catálogo do fundo de manuscritos musicais*, CABRAL, Luís (org.), Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1982.
- Catálogo dos manuscritos (códices nº 1225 a 1364)*, CRUZ, António (elab.), Porto: Biblioteca Pública Municipal, 1952.
- Catálogo dos manuscritos da Bibliotheca Publica Eborensis*, RIVARA, Joaquim Heliodoro da Cunha (ord.), Tomos I, II e III, Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 6 tomos, Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia (elab.), Lisboa: Círculo de Leitores, 2002-2003.
- GAYO, Manuel José da Costa Felgueiras, *Nobiliário de famílias de Portugal*, 12 vols., 3ª ed., Braga: Carvalhos de Basto, 1992.
- Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, 40 vols., Lisboa: Editorial Enciclopédia, s. d.
- Historia de España*, MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón (coord.), tomo XXIX, *La época de los primeros Borbones*, 2 vols., JOVER ZAMORA, José María (dir.), Madrid: Espasa Calpe, 1995-1996.
- Historia de España y América*, VICENS VIVES, J. (dir.), vol. III, *Los Austrias. Imperio español en América*, Barcelona: Libros Vicens-Bolsillo; Editorial Vicens Vives, 1985.
- Historia de España y América*, VICENS VIVES, J. (dir.), vol. IV, *Los Borbones. El siglo XVIII en España y América*, Barcelona: Libros Vicens-Bolsillo; Editorial Vicens Vives, 1988.
- História de Portugal*, MATTOSO, José (dir.), vol. IV, *O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPAÑHA, António Manuel (coord.), Lisboa: Editorial Estampa, s. d.
- La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, GOSALVEZ LARA, Carlos Jose (sel. e est.), Madrid: Biblioteca Nacional, D.L. 1987.
- Nova História de Portugal*, SERRÃO, Joel; MARQUES, António H. de Oliveira (dir.), vol. VII, *Portugal: da paz da Restauração ao ouro do Brasil*, MENESES, Avelino de Freitas de (coord.), Lisboa: Presença, 2001.
- SILVA, Innocencio Francisco da, *Diccionario bibliographico portuguez*, 23 vols., Lisboa: Imprensa Nacional, 1858-1958.

II – ESTUDOS ESPECÍFICOS

- XIV *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga. Os barrocos latinos*, NERY, Rui Vieira (dir.), Lisboa: Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- AGUILAR, Manuel Busquets de, *O Real Colégio de Nobres (1761-1837)*, Lisboa: Oficinas da Cadeia Penitenciária, 1935.
- ALEWYN, Richard, *L'univers du Baroque*, Hamburgo: Editions Gonthier, 1959.
- ALVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, Antonio, «Corte y cortesanos en la Monarquía de España» in *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, PATRIZI, Giorgio; QUONDAM, Amadeo (coord.), Roma: Bulzoni Editore, 1998, pp. 297-365.
- ARASSE, Daniel, «La chair, la grâce, le sublime» in *Histoire du corps*, CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, VIGARELLO, Georges (dir.), Paris: Editions du Seuil, 2005, pp. 411-477.
- ARAÚJO, Agostinho, «A “Assembleia Britânica” em Lisboa e a sua sede (1771-1789)», *Lisboa. Revista Municipal*, 2ª série, nº 20 (1987), pp. 29-44.
- ARCANGELI, Alessandro, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/Roma: Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2000.
- AU, Susan, *Ballet and modern dance*, Londres: Thames & Hudson, 2002.
- BARATA, José Oliveira, *História do Teatro em Portugal (séc. XVIII). António José da Silva (o Judeu) no palco Joanino*, Lisboa: Difel, 1998.
- BELO, André, *As gazetas e os livros. A Gazeta de Lisboa e a vulgarização do impresso (1715-1760)*, Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2001.
- BORGES, Nelson Correia, *A arte nas festas do casamento de D. Pedro II. Lisboa. 1687*, Porto: Paisagem Editora, s.d.
- BRITO, Manuel Carlos de, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge: University Press, 1989.
- BRANCO, Camilo Castelo, *Noites de insomnia oferecidas a quem não pode dormir*, vol. IV, Porto: Livraria Chardron, de Lelo & Irmão, L.da, 1929.
- BROUILLET, Sylvia, «De Versailles à Paris: Nicolas de Saintot, chorégraphe de la monarchie en représentation (1711-1716)» in *Palais et pouvoir. De Constantinople à Versailles*, AUZÉPY, Marie-France; CORNETTE, Joël (dir.), Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 269-292.
- BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'enjeu du beau. Musique et passion*, Paris: Éditions Galilée, 1992.
- Idem, *La folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris: Éditions Galilée, 2002.
- Idem, *Esthétique de l'éphémère*, Paris: Éditions Galilée, 2003.
- BUESCU, Ana Isabel, *Memória e poder. Ensaio de história cultural (séculos XV-XVIII)*, Lisboa: Edições Cosmos, 2000.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- CAEIRO, Francisco da Gama, *Livros e livreiros franceses em Lisboa, nos fins de setecentos e no primeiro quartel do século XIX*, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1980.
- CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago da, «A arte de bem viver». *A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos*, 3 vols., Lisboa: tese de doutoramento em História da Arte Moderna Portuguesa apresentada à Universidade Aberta de Lisboa, 2000.
- CARDIM, Pedro, *Embaixadores e representantes diplomáticos da coroa portuguesa no século XVII* (sep.), Lisboa: Universidade Nova, 2002.

- CARVALHO, Rómulo de, *História da fundação do Colégio Real dos Nobres de Lisboa*, Coimbra: Atlântida – Livraria Editora, 1959.
- CASEY, James, *España en la edad moderna. Una historia social*, Valência: Biblioteca Nueva, Universitat de València, 2001.
- CASTEL-BRANCO, Maria da Conceição Emiliano, «Sinais de controvérsia: D. Catarina de Bragança em dois poemas seiscentistas ingleses» in *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Anglo-Portugueses, Lisboa, 6-8 de Maio de 2001*, Lisboa: Centro de Estudos Anglo-Portugueses, FCSH/UNL, s.d., s.p. [artigo consultado online; ver página da internet].
- CHANTAL, Suzanne, *A vida quotidiana em Portugal ao tempo do terramoto*, Lisboa: Edição «Livros do Brasil», s.d.
- CHAPTAL, Jocelyne, «La symbolique du corps dans la rhétorique gestuelle baroque», *Musique Ancienne*, n° 21 (1986), pp. 27-39.
- CHARTIER, Roger, *A História Cultural. Entre práticas e representações*, Lisboa: Difel, 1988.
- Idem, «Lectures et lecteurs “populaires” de la Renaissance à l’âge classique» in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2001, pp. 337-354.
- CHAUSSINAND-NOGARET, Guy, *La noblesse au XVIII^e siècle*, Bruxelas: Éditions Complexe, 2000.
- CHECA CREMADES, Fernando; MORÁN TURINA, José Miguel, *El Barroco*, Madrid: Istmo, 2001.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Paris: Éditions A. et J. Picard & Cie., 1967.
- Idem, «L’écriture de la danse», *Corps écrit*, n° 1 (1982), pp. 165-182.
- Idem, «La mémoire et la danse», *Corps écrit*, n° 11 (1984), pp. 149-158.
- COHEN, Sarah R., *Art, dance, and the body in french culture of the Ancien Regime*, Cambridge: University Press, 2000.
- COSTA, Mário, *Danças e dançarinos em Lisboa – História, figuras, usos e costumes*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1962.
- CRESPO, Jorge, *A história do corpo*, Lisboa: Difel, 1990.
- CURTO, Diogo Ramada, «Ritos e cerimónias da monarquia em Portugal (séculos XVI a XVIII)» in *A memória da Nação*, BETHENCOURT, Francisco e CURTO, Diogo Ramada (org.), Colóquio do Gabinete de Estudos de Simbologia realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, 7-9 de Outubro de 1987, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1991, pp. 201-265.
- Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present*, COHEN, Selma Jeanne (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1992.
- DELAFORCE, Angela, *Art and patronage in the eighteenth-century Portugal*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DIAS, João José Alves, *Iniciação à Bibliofilia*, Lisboa: Pró-Associação Portuguesa de Alfarrabistas, 1994.
- DOMINGOS, Manuela D., *Livreiros de Setecentos*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000.
- ELIAS, Norbert, *O Processo Civilizador. Uma história dos costumes*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- Idem, *A Sociedade de Corte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- ESSES, Maurice, *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, *History and background, music and dance*, Stuyvesant, Nova Iorque: Pendragon Press, cop. 1992.
- FRANCO RUBIO, Gloria A., *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Madrid: Ediciones Libertarias, 2001.

- FUMAROLI, Marc, *L'âge de l'éloquence*, Paris: Albin Michel, 1994.
- GAMA, Ângela Maria do Monte Barcelos, «Livreiros, Editores e Impressores em Lisboa no século XVIII», *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Ano XIII, nº 49 – 52, (Janeiro – Dezembro 1961), pp. 8-81.
- GARRIGUES, Dominique, «Le palais végétal. Art des jardins et architecture, du Moyen Âge au Siècle des lumières» in *Palais et pouvoir. De Constantinople à Versailles*, AUZÉPY, Marie-France; CORNETTE, Joël (dir.), Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, pp. 109-159.
- GINGELL, Jane, «Man and woman: social and sexual functions of dances for men and women in 16th century Italy, 17th century Spain and 18th century England» in *Man and woman in dance*, Lovaina: European Association of Dance Historians, 1990, pp. 39-48.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, *A estrutura na antiga sociedade portuguesa*, Lisboa: Editora Arcádia, 1971.
- GOUVEIA, António Camões, «Estratégias de interiorização da disciplina» in *História de Portugal*, MATTOSO, José (dir.), vol. IV, *O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPANHA, António Manuel (coord.), Lisboa: Editorial Estampa, s. d., pp. 415-449.
- GUEDES, Fernando, *O livro e a leitura em Portugal. Subsídios para a sua história. Séculos XVIII a XIX*, Lisboa: Editorial Verbo, 1987.
- GUILCHER, Jean-Michel, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelas, Paris: Éditions Complexe, Centre National de la Danse, 2003.
- HASSE, Manuela, «A educação física no Real Collegio dos Nobres de Lisboa (1761-1837)», *Ludens*, vol. 5, nº 4 (Jul./Set. 1981), pp. 21-28.
- KNOX, Dilwyn, «Ideas on gesture and universal languages (c. 1550-1650)» in *New perspectives on renaissance thought: essays in the history of science, education and philosophy in memory of Charles B. Schmitt*, HENRY, John; HUTTON, Sarah (ed.) Londres: Duckworth, 1990.
- KRISTELLER, Paul Oskar, «The modern system of the arts: a study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, vol. XII, nº 4 (Out. 1951).
- LISBOA, João Luís, *Ciência e política. Ler nos finais do Antigo Regime*, Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- LOUREIRO, José Pinto, «Livreiros e livrarias de Coimbra», *Arquivo Coimbrão: boletim da Biblioteca Municipal*, vol. XII, Coimbra: Biblioteca Municipal, 1954, pp. 69-171.
- LOUSADA, Maria Alexandre, *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do século XVIII a 1834*, Lisboa: tese de doutoramento em Geografia Humana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995.
- Idem, *Sociabilidades mundanas em Lisboa: partidas e assembleias, c. 1760-1834*, (sep.), Lisboa: s.n., 1998.
- MACEDO, Jorge Borges de, *Vias de expressão da cultura e da sociedade portuguesas nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Academia Internacional da Cultura Portuguesa, 1966.
- Idem, *Problema de história da indústria portuguesa no século XVII*, Lisboa: Querco, 1982.
- MACHABEY, Armand, *La musique de danse*, Paris: Presses Universitaires de France, 1966.
- MADUREIRA, Nuno Luís, *Inventários. Aspectos do consumo e da vida material em Lisboa nos finais do Antigo Regime*, Lisboa: dissertação de mestrado em Economia e Sociologia Históricas, século XV-XX, apresentada à FCSH/UNL, 1989.
- Idem, *Lisboa. Luxo e distinção. 1750-1830*, Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990.
- Idem, *Cidade: espaço e quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- MANUEL BARBEITO, José, «Espacios para la música cortesana» in *La Capilla Real de los Austrias. Música y ritual de corte en la Europa moderna*, CARRERAS, Juan José; GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. (eds.), [Madrid]: Fundación Carlos de Amberes, [2001], pp. 279-305.

- MARAVALL, José António, *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1986.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José; VISCEGLIA, Maria Antonietta, *La monarquía de Felipe III: la casa del Rey*, vol. II, Madrid: Fundación Mapfre, 2008.
- MARTINS, Maria José Fazenda, *Elementos para uma reflexão antropológica sobre a dança*, Lisboa: dissertação de mestrado em Antropologia cultural e social e Sociologia da cultura apresentada à FCSH/UNL, 1991.
- MATIAS, Elze Maria H. vonk, *As academias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII*, 12 vols., Lisboa: tese de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada à Universidade de Lisboa, 1988.
- McGOWAN, Margaret, *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978.
- Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (século XVIII-XIX)*, MORAIS, Manuel (sel., rev. e notas); NERY, Rui Vieira (pref.), Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000.
- MONTEIRO, Nuno Gonçalo, «Poder senhorial, estatuto nobiliárquico e aristocracia» in *História de Portugal*, MATTOSO, José (dir.), vol. IV, *O Antigo Regime (1620-1807)*, HESPAÑA, António Manuel (coord.), Lisboa: Editorial Estampa, s. d., pp. 333-379.
- Idem, *O crepúsculo dos grandes. A casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1832)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.
- Idem, *D. José na sombra de Pombal*, s.l.: Círculo de Leitores; Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006.
- MUIR, Edward, *Ritual in early modern Europe*, Cambridge: University Press, 1997.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- NETTL, Paul, *Histoire de la danse et de la musique de ballet*, Paris: Payot, 1966.
- NOEL, Charles C., «La etiqueta borgoñona en la corte de España (1547-1800)», *Manuscripts*, 22 (2004), pp. 139-158.
- NORDERA, Marina, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle) - expositions*, Paris: Centre National de la Danse, 2004.
- Idem, «The exchange of dance cultures in Renaissance Europe: Italy, France and abroad» in *Cultural exchange in early modern Europe*, vol. IV: *Forging european identities, 1400-1700*, RODENBURG, Herman (ed.), Cambridge: University Press, 2007.
- No 2º centenário da morte do príncipe D. José (1761-1788), Exposição*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, 1988.
- ONG, Walter J., «The writer's audience is always a fiction», *Publications of the Modern Language Association of America*, 90/1 (1975), pp. 9-21.
- Idem, «Writing is a technology that restructures thought» in *The writer word. Literacy in transition*, BAUMANN, Gerd (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1986, pp. 23-50.
- PANOFKY, Erwin, «Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte do Renascimento» in *O significado nas artes visuais*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 31-47.
- PELLEGRIN, Nicole, «Corps du commun, usages communs du corps» in *Histoire du corps*, CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, VIGARELLO, Georges (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, pp. 109-165.
- PÉREZ SAMPER, María de los Ángeles, «Las reinas de España en la edad moderna: de la vida a la imagen» in *Virgenes, reinas y santas. Modelos de mujer en el mundo hispano*, GÓNZALEZ CRUZ, David (ed.), Huelva: Servicio de Publicaciones – Universidad de Huelva, 2007, pp. 13-57.

- PETITFRÈRE, Claude, *L'oeil du maître. Maîtres et serviteurs, de l'époque classique au romantisme*, Bruxelas: Éditions Complexe, 2006.
- PIMENTEL, António Filipe, *Arquitectura e poder – o Real Edifício de Mafra*, Lisboa: Livros Horizonte, 2002.
- PONTREMOLI, Alessandro, «La danza: balli di società e balli teatrali», *Comunicazioni sociali*, anno XVI, 1-2 (Janeiro-Junho 1994), pp. 113-164.
- PORTER, Roy, «History of the body reconsidered» in *New perspectives on historical writing*, BURKE, Peter (ed.), Pensilvânia: The Pennsylvania State University Press, cop. 2001, pp. 233-260.
- RAVENTÓS I FREIXA, Jordi, «La danza francesa en Barcelona durante el siglo XVIII: recepción y transformación», *Revista transcultural de Música*, 2 (1996), s.p. [artigo consultado online; ver página da internet].
- REVEL, Jacques, «Les civilités de l'âge moderne» in *Politesse et sincérité*, Paris: Mécénat SEITA; Éd. Esprit, 1994, pp. 55-65.
- RIBAS, Tomaz, *A dança e o ballet no passado e no presente*, Lisboa: Editora Arcádia, 1959.
- RICO OSÉS, Clara, «Mesdemoiselles Osoria y Mendoza: dos damas de honor españolas y el Ballet de Cour francés a principios del siglo XVII», *Cuadernos de Historia Moderna*, 29 (2004), pp. 147-165.
- RÍO BARREDO, María José del, «Representaciones dramáticas en casa de un artesano del Madrid de principios del siglo XVII» in *Teatros y vida teatral en el siglo de oro a través de las fuentes documentales*, GARCÍA LORENZO, Luciano; VAREY, J. E. (ed.), Londres: Tamesis Books Limited, 1991, pp. 245-258.
- SABATIER, Gérard, *Versailles ou la figure du roi*, Paris: Albin Michel, 1999.
- SABATIER, Gérard; EDOUARD, Sylvène, *Les monarchies de France et d'Espagne (1556-1715). Rituels et pratiques*, Paris: Armand Colin, 2001.
- SACHS, Curt, *World history of the dance*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc., 1937.
- SALAZAR, Philippe-Joseph, «Présence de la voix» in *Le culte de la voix au XVIIe siècle. Formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris: Honoré Champion, 1995, pp. 119-153.
- SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (coord.), *A Festa. Comunicações apresentadas no VIII Congresso Internacional, Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992*, 2 vols., Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII; Universitária Editora, 1992.
- SASPORTES, José, *História da dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- Idem, *Trajectória da dança teatral em Portugal*, Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- Idem, «A dança no século XVIII. Veneza, por exemplo», *Colóquio – Artes*, nº 67 (Dezembro 1985), pp. 50-59.
- Idem, «O bailado: geometrização, imitação, sublimação e renascimento de um corpo», *Colóquio – Artes*, nº 78 (Setembro 1988), pp. 44-51.
- SCHMITT, Jean-Claude, «La morale des gestes» in *Communications: parure, pudeur, étiquette*, Paris: École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Centre d'Etudes Transdisciplinaires, s.d., pp. 31-47.
- SILVA, Maria Beatriz Nizza da, «A educação de um príncipe no período pombalino», *Revista de História das Ideias*, vol. IV, tomo I (1982-1983), pp. 377-383.
- Idem, *D. João V*, s.l.: Círculo de Leitores; Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2006.
- SILVA, Vanda de Sá Martins da, *Circuitos de produção e circulação da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Évora: tese de doutoramento em Musicologia apresentada à Universidade de Évora, 2008.

- SPARTI, Barbara, «Un francese “napoletano” e il ballo nobile», *La danza italiana*, n° 7 (Primavera 1989), pp. 9-29.
- STRONG, Roy, *Designing for the dancer*, Londres: Elron Press, 1981.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la música teatral en España*, Barcelona: Editorial Labor, 1945.
- TAVARES, Rui, *O labirinto censório. A Real Mesa Censória sob Pombal (1768-1777)*, Lisboa: dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 1997.
- TÉRCIO, Daniel, *História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996.
- Idem, *Dança e azulejaria no teatro do mundo*, Lisboa: Edições Inapa, 1999.
- VEEVERS, Erica, *Images of love and religion. Queen Henrietta Maria and court entertainments*, Cambridge: University Press, 1989.
- VIGARELLO, Georges, «S'exercer, jouer» in *Histoire du corps*, CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, VIGARELLO, Georges (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, pp. 235-302.
- Idem, «Le corps du roi» in *Histoire du corps*, CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.), vol. 1, *De la Renaissance aux Lumières*, VIGARELLO, Georges (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2005, pp. 387-409.
- VITERBO, Sousa, *A livreria de música de D. João IV e o seu index. Notícia histórica e documental*, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1900.
- Idem, *Curiosidades históricas e artísticas*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1919.
- WHITAKER, Shirley B., «Florentine opera comes to Spain: Lope de Vega's *La selva sin amor*», *Journal of hispanic philology*, vol. IX, n° 1 (Outono 1984), pp. 43-66.
- WITTMANN, Reinhard, «Une révolution de la lecture à la fin du XVIIIe siècle?» in *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, CAVALLLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (dir.), Paris: Éditions du Seuil, 2001, pp. 354-391.
- WYNNE, Shirley, «Complaisance, an eighteenth-century cool», *Dance scope*, vol. 5, n° 1 (Outono 1970), pp. 22-35.
- Idem, «Baroque manners and passions in modern performance» in *Opera and Vivaldi*, COLLINS, Michael; KIRK, Elise K. (eds.), Austin: Texas Press, 1984, pp. 170-178.

III – PÁGINAS DA INTERNET (última consulta a 31 de Julho de 2008)

Fontes de literatura de dança na Library of Congress:

- <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=024/musdi024.db&recNum=0>
(BONEM, 1767).
- [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=2&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+118\)\)&linkText=0](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=118/musdi118.db&recNum=2&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+118))&linkText=0) (MINGUET E IROL, s.d.).
- [http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=5&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+142\)\)&linkText=0](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=142/musdi142.db&recNum=5&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+142))&linkText=0) (RAMEAU, 1748).

[http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=158//musdi158.db&recNum=1&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+158\)\)&linkText=0](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=158//musdi158.db&recNum=1&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+158))&linkText=0) (TOMLISNON,1735).

[http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=164//musdi164.db&recNum=1&itemLink=r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+164\)\)&linkText=0](http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=164//musdi164.db&recNum=1&itemLink=r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+164))&linkText=0) (WEAVER,1706).

Artigos:

www.fcsh.unl.pt/congressoceanp/conceicao-castelbranco.doc (CASTEL-BRANCO, s.d.).

www.sibetrans.com/trans/trans2/raventos.htm (RAVENTÓS I FREIXA, 1996).

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1** Gravura da folha de rosto. Balthazar BEAUJOYEULX, *Ballet comique de la Reine Louise*, Paris: Mamert Patisson, 1582. (Gravura reproduzida a partir de: Susan AU, *Ballet and modern dance*, Londres: Thames & Hudson, 2002, p. 10) **p. 19**
- Fig. 2** Gravura de um *ballet de cour* desconhecido (c. 1660/1680). (Gravura reproduzida a partir de: Susan AU, *Ballet and modern dance*, Londres: Thames & Hudson, 2002, p. 18) **p. 21**
- Fig. 3** François Harrewyn, «Don Juan Quinto, XXIV Rey de Portugal». Gravura in Manuel de Faria e SOUSA, *Historia del Reyno de Portugal*, Antuérpia: Juan Bautista Verdussen, 1730, p. 436. **p. 33**
- Fig. 4** Folha de rosto. *Arte de dançar à francesa, Que ensina o modo de fazer todos os diferentes passos do minuete, com todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços: obra muito conveniente, não só à mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar; mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer as cortezias, que convém a qualquer classe de pessoas*, José Tomás CABREIRA (trad.), Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1760. **p. 37**
- Fig. 5** Folha de rosto. Julio Severin PANTEZZE, *Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1761. **p. 37**
- Fig. 6** Folha de rosto. Natal Jacome BONEM, *Tratado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito útil, não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas adonde o uzo do mundo a todos chama*, Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens, 1767. **p. 37**
- Fig. 7 e 8** Duas primeiras folhas do manuscrito: «Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i señales demonstrativas», Felix KINSKI (trad.), Porto: 1751 [BPMP – nº geral 1394]. **p. 39**
- Fig. 9** «De la position du corps». Pierre RAMEAU, *Le maître à danser* (1ª ed. 1725), Paris: Rollin fils, 1748, p. 3. **p. 55**
- Fig. 10** «Premiere tems pour oster le chapeau». Idem, *ibidem*, p. 24. **p. 62**
- Fig. 11** «Deuxieme attitude de l'exercisse du chapeau». Idem, *ibidem*, p. 25. **p. 62**
- Fig. 12** «La maniere de tenir son chapeau a côté de soi». Idem, *ibidem*, p. 26. **p. 62**
- Fig. 13** «Deuxieme figure inclinée et veüe de profil». Idem, *ibidem*, p. 31. **p. 63**

Fig. 14	William Hogarth, «The Country Dance». Gravura in William HOGARTH, <i>The analysis of beauty</i> (1753, gravura II).	p. 72
Fig. 15	«Le grand bal du Roy». P. RAMEAU, <i>Le maître...</i> , cit., 1748, p. 53.	p. 73
Fig. 16	Símbolos da notação coreográfica e respectivas legendas. Raoul-Auger FEUILLET, <i>Recueil de contredances mises en choregraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la Chorégraphie</i> , Paris: ed. autor, 1706, p. [XV].	p. 84
Fig. 17	Gravura com os símbolos da notação coreográfica. J. S. PANTEZZE, <i>Methodo...</i> , cit., 1761, p. 13.	p. 85
Fig. 18	«Quatro compassos». Idem, <i>ibidem</i> , p. 14.	p. 85
Fig. 19	«Minuet de la Mable par mr Pecour». «Choregraphie...», cit., 1751, p. 139.	p. 85
Fig. 20	Gravura da folha de rosto. P. RAMEAU, <i>Le maître...</i> , cit., 1748.	p. 99
Fig. 21	«Figuras para fazer os passos do minuete por diferentes lados». <i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, p. 11.	p. 106
Fig. 22	«Minuet de la Mable par mr Pecour». «Choregraphie...», cit., 1751, p. 138.	p. 107
Fig. 23	«Figura primeira para dançar o minuete». <i>Arte de dançar à francesa...</i> , cit., 1760, p. 16.	p. 108
Fig. 24	«Figura principal do minuete». <i>Ibidem</i> , p. 17.	p. 108
Fig. 25	«Figura para dar a mão direita». <i>Ibidem</i> , p. 18.	p. 108
Fig. 26	«Figura primera para danzar el minuete». Pablo MINGUET E IROL, <i>Arte de dançar a la francesa, adornado con quarenta figuras</i> , 3ª ed., Madrid: ed. autor, s.d., p. 16.	p. 108
Fig. 27	«Figura principal del minuete». Idem, <i>ibidem</i> , p. 17.	p. 108
Fig. 28	«Figura para darse la mano derecha». Idem, <i>ibidem</i> , p. 18.	p. 108
Fig. 29	«Troisieme figure». P. RAMEAU, <i>Le maître...</i> , cit., 1748, p. 86.	p. 108
Fig. 30	«Figure principal du menuet». Idem, <i>ibidem</i> , p. 87.	p. 108
Fig. 31	«Figure pour presenter la main droite». Idem, <i>ibidem</i> , p. 88.	p. 108
Fig. 32	«Figura inteira. N° 13». J. S. PANTEZZE, <i>Methodo...</i> , cit., 1761, p. 28.	p. 110
Fig. 33	«Figura inteira das bandas contrarias. N° 15». Idem, <i>ibidem</i> , p. 30.	p. 110
Fig. 34	«Figura inteira das proprias bandas. N° 16». Idem, <i>ibidem</i> , p. 31.	p. 110

- Fig. 35 e 36** Figuras 18 e 19. Domenico ROSSI (man.), «Las Parejas o siano le Quadriglie dele Real Torneo. Dedicate a Sua Altezza Reale il Príncipe d'Asturias e composto da Domenico Rossi. Napoli. MDCCLXXXI» (1781). (fac-símile in Domenico ROSSI, *Las Parejas. Juego Hípico del siglo XVIII*, Matilde LÓPEZ SERRANO (est. crít.), Madrid: Editorial Patrimonio Nacional, 1987) p. 112
- Fig. 37** Luis PACHECO DE NARVÁEZ (man.), «Llave y gobierno de la destreza», inícios do século XVII. (fac-símile in Luis PACHECO DE NARVÁEZ, *Llave y gobierno de la destreza. De una filosofía de las armas*, Fernando FERNÁNDEZ LANZA (ed.), s.l.: Universidad de Alcalá de Henares. Servicio de Publicaciones, [D.L. 1991]) p. 113
- Fig. 38** «The regular order of the minuet continued». Kellom TOMLINSON, *The art of dancing explained by reading and figures, whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method*, Londres: ed. autor, 1735 (livro II, figura IV). p. 115
- Fig. 39** Gravura de introdução ao texto da obra: «Explicação do modo de dançar à franceza». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 1. p. 119
- Fig. 40** «Acção de huma senhora caminhando». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 72. p. 138
- Fig. 41** «Cortezia direita vista de prezença». Idem, *ibidem*, p. 75. p. 138
- Fig. 42** «Cortezia de paçagem». Idem, *ibidem*, p. 77. p. 138
- Fig. 43** Sapatos femininos de cerca de 1730. (Museo del Traje, Madrid). p. 139
- Fig. 44** «Premiere figure du demi coupé». P. RAMEAU, *Le maître...*, cit., 1748, p. 71 p. 140
- Fig. 45** «Segunda figura para fazerse o demicopé». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 9 p. 140
- Fig. 46** «Sustido do primeiro meyo cortado representando o equilibrio». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 109. p. 140
- Fig. 47** Pierre Giffart, «D. Marianna de Sousa, marquesa de Arronches e o seu marido Príncipe Carlos Joseph de Ligne, marquês de Arronches». Gravura in Manuel de Sousa MOREIRA, *Theatro historico, genealógico y panegyrico erigido a la immortalidade de la excelentissima casa de Sousa*, Paris: Empreinta Real, 1694, p. 975. p. 143
- Fig. 48** «Figuras para dar a mão antes de dançar». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 13. p. 155
- Fig. 49** «Cavalheiro e senhora prontos para fazer as cortezias antes de dançar». N. J. BONEM, *Tratado...*, cit., 1767, p. 99. p. 155
- Fig. 50** Gaspar Gróis Machado, «Do Excelentissimo Marquez de Marialva, ensinando o Cavallo a formar a acção da Balotada, dobrando para a direita». Gravura in Manuel Carlos de ANDRADE, *Luz da liberal e nobre* p. 162

arte da cavalleria offerecida ao Senhor D. João, Príncipe do Brazil, Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790, p. 404.

Fig. 51 Guillaume François Laurent Debrie. *D. João V lavando os pés aos pobres*, p. 172 1748, gravura aguarelada. (Coleção de Manuel de Mattos Perez) (Gravura reproduzida a partir de: Angela DELAFORCE, *Art and patronage in the eighteenth-century Portugal*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 116)

(capa) «Figura para fazer a segunda cortezia». *Arte de dançar à francesa...*, cit., 1760, p. 15.

(separadores e cabeçalhos) «Figuras para executar a primeira, segunda, terceira, quarta e quinta opposição». *Ibidem*, pp. 2-4.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	O corpo na escrita da dança	p. 77
Tabela 2	Os verbos da escrita da dança	p. 79
Tabela 3	Literatura europeia sobre dança	p. 204 (em anexo)

ANEXO

Tabela 3 – LITERATURA EUROPEIA SOBRE DANÇA

A tabela seguinte apresenta uma selecção daqueles que foram os escritos mais influentes sobre dança produzidos na Europa Ocidental, desde os primeiros anos do século XV até ao final do período Setecentista. Elaborada a partir da bibliografia de referência sobre esta temática¹ e de uma pesquisa em bibliotecas nacionais e internacionais de renome², a lista, apesar de não ter a pretensão de ser exaustiva, apresenta uma visão panorâmica dos locais e dos tempos da produção textual europeia sobre dança. Além disso, a presente listagem pode proporcionar uma imagem daquela que foi a “genealogia” dos escritos acerca da dança, pois nela se encontram os modelos que influenciaram os diferentes textos que constituem o *corpus* desta dissertação, especificamente, os três tratados portugueses (assinalados a negrito). Por esta mesma razão, se decidiu colocar como um dos limites cronológico a data de impressão do último tratado português de dança durante a época moderna.

¹ Cfr. Curt SACHS, *World history of the dance*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company Inc., 1937; Armand MACHABEY, *La musique de danse*, Paris: Presses Universitaires de France, 1966; Paul NETTL, *Histoire de la danse et de la musique de ballet*, Paris: Payot, 1966; Marie-Françoise CHRISTOUT, *Le ballet de cour de Louis XIV. 1643-1672. Mises en scène*, Paris: Éditions A. et J. Picard & Cie., 1967; José SASPORTES, *História da dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970; Shirley WYNNE, «Complaisance, an eighteenth-century cool», *Dance scope*, vol. 5, n.º 1 (Outono 1970), pp. 22-35; Margaret McGOWAN, *L'art du ballet de cour en France. 1581-1643*, Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978; Shirley WYNNE, «Baroque manners and passions in modern performance» in *Opera and Vivaldi*, Michael COLLINS; Elise K. KIRK (eds.), Austin: Texas Press, 1984, pp. 170-178; José SASPORTES, «A dança no século XVIII. Veneza, por exemplo», *Colóquio – Artes*, n.º 67 (Dezembro 1985), pp. 50-59; *La danza cortesana en la Biblioteca Nacional*, Carlos Jose GOSALVEZ LARA (sel. e est.), Madrid: Biblioteca Nacional, D.L. 1987; José SASPORTES, «O bailado: geometrização, imitação, sublimação e renascimento de um corpo», *Colóquio – Artes*, n.º 78 (Setembro 1988), pp. 44-51; Barbara SPARTI, «Un francese “napoletano” e il ballo nobile», *La danza italiana*, n.º 7 (Primavera 1989), pp. 9-29; *Dance as a theatre art. Source readings in dance history from 1581 to the present*, Selma Jeanne COHEN (ed.), Princeton: Princeton Book Company, 1992; Maurice ESSES, *Dance and instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and early 18th centuries*, vol. I, *History and background, music and dance*, Stuyvesant, Nova Iorque: Pendragon Press, cop. 1992; Alessandro PONTREMOLI, «La danza: balli di società e balli teatrali», *Comunicazioni sociali*, anno XVI, 1-2 (Janeiro-Junho 1994), pp. 113-164; Jordi RAVENTÓS I FREIXA, «La danza francesa en Barcelona durante el siglo XVIII: recepción y transformación», *Revista transcultural de Música*, 2 (1996), s.p.; Daniel TÉRCIO, *História da dança em Portugal. Dos pátios das comédias à fundação do Teatro São Carlos*, Lisboa: tese de doutoramento em Motricidade Humana na especialidade de Dança, apresentada à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa, 1996; Jean-Georges NOVERRE, *Noverre: Cartas sobre a Dança (1760)*, Marianna MONTEIRO (trad., notas, crítica e interpr.), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP, 1998; Alessandro ARCANGELI, *Daide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/Roma: Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche/Viella, 2000; Susan AU, *Ballet and modern dance*, Londres: Thames & Hudson, 2002; Jean-Michel GUILCHER, *La contredanse. Un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelas, Paris: Éditions Complexe, Centre National de la Danse, 2003; Marina NORDERA, *La construction de la féminité dans la danse (XV^e-XVIII^e siècle) - expositions*, Paris: Centre National de la Danse, 2004.

² Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, BACL, BGUC, BN, Biblioteca Nacional do Brasil, BNE, BNF, BPMP, British Library, LOG, NYPL e motor de busca online da Universidade de Karlsruhe.

Data	Autor	Título	Impressão
Século XV	EBREO, Guglielmo (de Pesaro) (nome cristão Giovanni Ambrosio)	De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum	(manuscrito)
1450 c.	PIACENZA, Domenico da (ou Domenico da Ferrara)	De arte saltendi et choreas ducendi	(manuscrito)
1455 c.	CORNAZZANO, Antonio	Libro dell'arte del danzare	(manuscrito)
1488 c.		Dossier basses-dances	Paris: Michel Toulouze ³
1488-1496 c.		L'art et instruction de bien dancier	Paris: Michel Toulouse ⁴
1490 c.		Le manuscrit dit des basses danses	(manuscrito)
1529 (?)	ARENA, Antoine d'	Ad suos compagnones, qui sunt de persona friantes, bassas dansas et branlos praticantes, nouvellos perquam plurimos mandat	Sem dados da impressão. ⁵
1532-1533 c.		S'ensuyvent plusiers basses dances, tant communes que incommunes, comme on pourra veoyr cy dedans	Lyon: Jacques Moderne
1549	ZUCCOLO, Simeon	La pazzia del ballo	Pádua: Iacomo Fabriano
1550	CORSO, Rinaldo	Dialogo del ballo	Veneza ⁶
1580	DANEAU, Lambert	Traité des danses qui décide s'il est permis aux chrétiens de danser	Genebra
1581	CAROSO, Fabritio (de Sermoneta)	Il ballerino	Veneza: Presso il Muschio ⁷
1588	ARBEAU, Thoinot (anagrama de Jehan Tabourot)	Orchésographie	Langres ⁸
Final século XVI		Reglas de danzar	(manuscrito)
Início século XVII	TARRAGÓ, Jatot		(manuscrito)
Século XVII	BRY, Théodore de	Danses de villages et de villes	(manuscrito)
1600	CARAVAGGIO, Livio	Mutanze di gagliarda	Palermo ⁹

³ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Lyon: Jacques Moderne, c. 1535.

⁴ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Londres: s.n., 1521.

⁵ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Londres: s.n., 1758.

⁶ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Bologna: s.n., 1557.

⁷ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Veneza: Presso il Muschio, 1600 e 1605, com o título *Nobiltà di dame*; e a de Roma: s.n., 1630, com o título: *Raccolta di varii balli*.

⁸ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, as de Langres: Jehan des Preyz Imprimeus & Libraire, 1589 e 1596, com o título *Metode, et teorie en forme de discourse et tablature pour apprendre a dancier*.

	Lupi da		
1602	NEGRI, Cesare	Le gratie d'amore	Milão: Pontio, & Gio. Piccaglia compagni ¹⁰
1618	MEURSI, Johann	Orchestra	Sem dados da impressão.
1620	ALESSANDRI, Felippo	Discorso sopra il ballo	Terni: Tommaso Guerrieri
1623	LAUZE, François de	Apologie de la danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames	Sem dados da impressão.
1641	SAINT-HUBERT	La manière de composer et faire réussir les ballets	Sem dados da impressão.
1642	ESQUIVEL NAVARRO, Juan	Discursos sobre el arte del dançado, y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas	Sevilha: Juan Gomez de Blas
1651	PLAYFORD, John	The english dancing master or Plaine and easie rules for the dancing of country dances, with the tune to each dance	Londres: Thomas Harper ¹¹
1664	MANOIR, Guillaume de	Le mariage de la musique avec la danse	Sem dados da impressão.
1668	PURE, Michel de	Idée des spectacles anciens et nouveaux	Paris
1682	MÉNESTRIER, Claude-François	Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre	Paris: René Guignard
1688	LORIN, André	Livre de la contredance du roy	(manuscrito)
Final século XVII (?)	JAQUE, Juan Antonio	Libro de danzar	(manuscrito)
Final século XVII (?)		Xácara	(manuscrito)
1700	FEUILLET, Raoul-Augur	Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs, avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de dances	Paris: Dezais ¹²
1700	FEUILLET, Raoul-Augur	Recueil de danses	Paris
1702	FEUILLET, Raoul-Augur	Recueil de danses de bal pour l'année de 1703	Paris: ed. autor
1704	FEUILLET, Raoul-Augur	Recueil de danses contenant un très grand nombres des meillieures entrées de ballet de Mr. Pécour	Paris: ed. autor
1705	I. H. P. (Johann PASCH?)	Maître de danses oder Tantz-Maister	Glückstadt
1706	FEUILLET, Raoul-Augur	Recueil de contredances mises en chorégraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les	Paris: ed. autor

⁹ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Palermo: s.n., 1607, com o título *Libro di gagliarda*.

¹⁰ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Milão: Girolamo Bordone, 1604, com o título *Nuove inventioni di balli*. A edição de 1602 encontra-se na Academia das Ciências de Lisboa (cota: 11.752.1).

¹¹ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Londres: ed. autor, 1652 e a de Londres: Edward Midwinter and John Young, 1728, que foi a sua 18ª edição.

¹² Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, as de Paris: Dezais, 1701, 1709 e 1713.

		apprendre, sans le secours d'aucun maître et même sans avoir eu aucune connoissance de la chorégraphie	
1706	WEAVER, John	A collection of ball-dances perform'd at court	Londres: ed. autor
1706	WEAVER, John	A small treatise on time and cadence	Londres
1706	WEAVER, John	Orchesography	Londres
1706	SIRIS, P.	The art of dancing	Londres
1707	PASCH, Johann	Beschreibung wahrer Tantz-Kunst	Frankfurt
1709	FEUILLET, Raoul-Auger	Recueil de danses	Paris: ed. autor
1709	PÉCOUR; FEUILLET, Raoul-Auger	Recueil de danses	Paris: ed. autor
1710	ESSEX, John	Further improvement of dancing	Sem dados da impressão.
1711	BONIN, Louis	Die neueste art zur galanten u theatralischen tantz-kunst	Frankfurt
1711	PEMBERTON, Edmund	An essay for the further improvement of dancing	Londres: J. Walsh
1711-1724	DEZAIS, Jacques	Recueil de danses IX-XXII	Paris: ed. autor
1712	DEZAIS, Jacques	Recueil de nouvelles contredances mises en chorégraphie	Paris: ed. autor
1712	DEZAIS, Jacques	II Recueil de danses	Paris: ed. autor
1712	PÉCOUR, Louis-Guillaume; GAUDRAU, Michel	Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet	Paris
1712	WEAVER, John	An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some measure explain'd. Containing the several sorts of dancing, antique and modern, serious, scenical, grotesque, &c with the use of it as an exercise, qualification, diversion, &c	Londres: Jacob Tonson
1713	BEHR, Samuel Rudolph	L'art de bien danser oder Die kunst wohl zu tantzen	Leipzig
1713	PÉCOUR	Danses nouvelles présentées au Roy par Mr. Pecour	Paris: Gaudrot
1716	LAMBRANZI, Gregorio	Neue und curieuse theatralische tantz-schul. Deliciae theatrales	Nuremberga: Johan Jacob Wolrab
1717	TAUBERT, Gottfried	Der Rechtschaffener Tantzmeister	Leipzig
1718-1720	PÉCOUR	II, III, IV Recueil des meilleures entrées de ballets de M. Pécour	Paris
1720	ROUSSAU, F.	A collection of new ball and stage dances	(manuscrito)
1720	TOMLINSON, Kellom	Six dances composed by Mr. Kellom Tomlinson	Londres
1721	WEAVER, John	Anatomical and mechanical lectures upon dancing. Wherein rules and institutions for that art are laid down and demonstrated. As they were read at the Academy in Chancery Lane	Londres: J. Brotherton, W. Meadows, J. Graves, W. Chetwood
1722	ESSEX, John	The young ladies conduct or rules for education [...] and advice to young wives	Londres
1723	BONNET, Jacques	Histoire générale de la danse, sacrée et prophane	Paris: d'Houry fils

1725	RAMEAU, Pierre	Le maître à danser	Paris: ed. autor ¹³
1725	RAMEAU, Pierre	Abbrégé de la nouvelle méthode dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes de danses de ville	Paris: ed. autor
1725	SOL, C.	Méthode tres facile et fort necessaire pour montrer à la jeunesse de l'un e l'autre sexe la maniere de bien danser	Haia
1725 c.	L'ABBÉ	A new collection of dances	Londres
1728	ESSEX, John	The dancing master	Londres ¹⁴
1728	DUFORT, Giambattista	Trattato del ballo nobile	Nápoles: F. Mosca
1729	JENYNS, Soame	The art of dancing	Sem dados da impressão.
1735	TOMLINSON, Kellom	The art of dancing explained by reading and figures, whereby the manner of performing the steps is made easy by a new and familiar method	Londres: ed. autor ¹⁵
1738	BICKHAM, George	An essay introduction to dancing	Londres
1745	FERRIOL Y BOXERAUS, Bartolomé	Reglas útiles para los aficionados a danzar	Cápua: Joseph Testore
Anterior a 1746	BURETTE, Jean Pierre	Prima e seconda memória per servire allá istoria del ballo dagli antichi	Sem dados da impressão. ¹⁶
1751	KINSKI, Felix (trad.)	Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas por choregraphie con caracteres figuras i señales demonstrativas	(manuscrito) ¹⁷
1752	DUKES, Nicholas	Concise and easy method of learning [...] country dances	Londres
1754	CAHUSAC, Louis de	La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse	Paris ¹⁸
1756	PAULI, Charles	Elements de la danse	Leipzig
1757	DUPRÉ	Méthode pour apprendre de soi-mesme la chorégraphie	(manuscrito)
1757	AUBAT, St. Flour d'	Cent contredanses en rond	Gand
Anterior a 1758	MINGUET E YROL, Pablo	Arte de danzar a la francesa adornado con quarenta y tantas laminas	Sem dados da impressão. ¹⁹
(?)	MINGUET E YROL, Pablo	Arte de danzar a la francesa adornado con quarenta figuras	Sem dados da impressão. ²⁰
1759 c.	RATIER, Joseph	Observación sobre el arte de la danza	Madrid
1760	NOVERRE, Jean-	Lettres sur les danses et sur les ballets	Estugarda-Lyon:

¹³ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, as de Paris: ed. autor, 1734 e 1748.

¹⁴ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de s.l.: s.n., 1731.

¹⁵ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de s.l.: s.n., 1748.

¹⁶ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Veneza(?): s.n., 1746.

¹⁷ Este manuscrito encontra-se na Biblioteca Pública Municipal do Porto (cota: n° geral 1394).

¹⁸ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Haia: Jean Neaulme, 1754. Um exemplar desta edição encontra-se na Biblioteca Pública Municipal do Porto (cota: Y-9-52).

¹⁹ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Madrid: ed. autor, 1758, que é a sua 3ª edição.

²⁰ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Madrid: ed. autor, s.d., que é a sua 3ª edição.

	Georges		Aimé Delaroche ²¹
1760	MEREAU	Reflexions sur le maintien et sur les moyens d'en corriger les défauts	Gotha: Mevius & Dieterich
1760	CABREIRA, José Tomás (trad.)	Arte de dançar à francesa	Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno²²
1760 c.	MINGUET E YROL, Pablo	El noble arte de danzar a la francesa, y espagnola: adornado con LX laminas finas	Madrid: ed. autor ²³
1760 c.	MINGUET E YROL, Pablo	Quadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas	Madrid: ed. autor
1760 c.		Potpourri françois des contre-danse ancienne tel quil se danse chez la Reine	Paris: Landrin
1761	PANTEZZE, Julio Severin	Methodo, ou explicação para aprender com perfeição a dançar as contradanças	Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno²⁴
1762	MALPIED	Eléments de chorégraphie	Paris
1762	ROBERT	Recueil de contredanses	Orleães: ed. autor
1762-1765	LA CUISSE	Le répertoire des bals ou theorie-pratique des contredanses	Paris: Cailleau
1763	CALZABIGI e ANGIOLINI (?)	Dissertation sur les ballets pantomimes des anciens	Viena
Anterior a 1764	MINGUET E YROL, Pablo	Breve tratado de los pasos del danzar a la española	Sem dados da impressão. ²⁵
1764 (?)	MINGUET E YROL, Pablo	Breve explicación de diferentes danzas, y contradanzas, demonstradas con media chorografia	Madrid: ed. autor
1765	MAGNY, Claude-Marc	Principes de chorégraphie. Suivi d'un traité de la cadence, qui apprendra les tems & les valeurs de chaque pas de la danse, détaillés par caracteres, figures & signes démonstratifs	Paris: Duchesne e de la Chevardiere
1765	GALLINI, Giovanni-Andrea	A treatise on the art of dancing	Londres
1766	NOVERRE, Jean-Georges	Théorie et pratique de la danse simple et composée. De l'art des ballets, de la musique, du costume et des décorations	(manuscrito)
1767	BONEM, Natal Jacome	Tratado dos principaes fundamentos da dança	Coimbra: Officina dos Irmãos Ginhoens²⁶

²¹ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Londres: Yve. Dessin, 1783, a de São Petersburgo: J.C. Schnoor, 1803-4 e a de Paris: Léopold Collin, 1807. Um exemplar da edição de 1760 encontra-se na Academia de Ciências de Lisboa (cota: 11.757.15).

²² Um exemplar encontra-se na Biblioteca Nacional (cota: Res. 3717 P.).

²³ Este texto conheceu mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, as de Madrid: s.n., 1764 e 1768, que são a 2ª e 3ª edições.

²⁴ Um exemplar encontra-se na Biblioteca Nacional (cota: M. 423//5 V.).

²⁵ Este texto conheceu uma ou mais reedições, algumas delas com variantes. Cfr., por exemplo, a de Madrid: ed. autor, 1764, que é a sua 2ª edição.

²⁶ Três exemplares encontram-se na Biblioteca Nacional (cotas: M. 715 P.; S.A. 20323 P.; Res. 3896 P.).

